

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY

DIONISIS FOTOPOULOS

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VEDOUCÍ PRÁCE:
Prof. PhDr. EVA STEHLÍKOVÁ


VYPRACOVALA:
MARCELA IHYANE

PRAHA 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Práce včetně poznámek obsahuje 195 000 znaků.

V Těptíně, 1. ledna 2008


Marcela Ihyane

Za cenné rady a podporu děkuji Prof. PhDr. Evě Stehlíkové, Prof. PhDr. Platonu Mavromoustakovi, Prof. PhDr. Eleni Fessa-Emmanouil, pracovnícím Divadelního muzea v Aténách (PhDr. Eva Georgousopoulou) a Divadelní univerzitní knihovny v Aténách. Za pomoc s překlady děkuji Mgr. Pavlíně Šípové.

Své rodině a přátelům děkuji za důvěru.

Před pěti lety vybrala Společnost evropských divadel Dionisise Fotopoula jako jednoho z pěti, šesti největších evropských scénografů, kterým sestaví retrospektivní výstavu a pošle ji na tour Evropou. V mnoha očích jeho jméno poté postoupilo na žebříčku kvality a v periodikách se začalo citovat hned za Josefem Svobodou. Očividně předčasně. Neboť ačkoli v Řecku nikoho nepřistihnete v rozpacích, že nezná Svobodovo jméno, v Česku se naopak nikdo nerozpakuje zeptat se v lepším případě kdo to je Dionisis Fotopoulos, v horším případě co to je Dionisis Fotopoulos.

Možná bych se tak dnes také ptala, neboť i já jsem promeškala jeho výstavu v Praze. Naštěstí jsem ji ale nepromeškala v Aténách. Vedle samotných scénografických návrhů a realizací to byly hlavně masky, které mě na první pohled okouzly. Naivní i expresivní, folklórní i rituální, vždy v absolutní jednotě s ostatní výtvarnou, ideovou a poetickou stránkou představení.

Bylo by opravdu zaslepené přisuzovat Dionisiovi Fotopoulovi stejný nebo jen podobný význam, jaký měl pro světovou scénografii Josef Svoboda. Je ale zároveň neméně nespravedlivé nezajímat se o jeho čtyřicetiletou tvorbu, kterou obohatil nejen řecké divadlo.

OBSAH

Úvod	6
I. Kontext	9
I. 1. Všeobecný přehled řeckého divadla ve 20. století	9
I. 2. Inscenování a scénografie antického dramatu	13
I. 3. Několik poznámek k řecké tradici inscenování antického dramatu	18
II. Životopis	20
III. Scénografie	24
III. 1. Počátky a „estetika hadrů“	27
III. 2. Inspirace lidovým divadlem a spolupráce s Karolosem Kounem	28
III. 2. 1. Acharňané, 1976	29
III. 2. 2. Mír, 1977	32
III. 2. 3. Jezdci, 1979	34
III. 2. 4. Bakchantky, 1977	36
III. 2. 5. Oresteia, 1980 a 1982	37
III. 2. 6. Spoutaný Prométheus, 1983	40
III. 2. 7. Élektra, 1984	41
III. 3. Realismus v antickém dramatu	43
III. 3. 1. Bohatství, 1985	43
III. 3. 2. Alkéstis, 1984 a Ifigénie v Tauridě, 1991	45
III. 4. Výrazová exprese a sklon k minimalismu v antickém dramatu	46
III. 4. 1. Oresteia, 1993	46
III. 4. 2. Élektra, 1996	49
III. 5. Adaptace antického mýtu a dramatu	51
III. 5. 1. Pyladés, 1992	51
III. 5. 2. Tantalus, 2000	53
III. 6. Oidipovský mýtus	56
III. 6. 1. Oidipús král, 1973	56
III. 6. 2. Oidipús na Kolóně, 1975	56
III. 6. 3. Oidipús král, 1978	57
III. 6. 4. Oidipús král, 1982	58
III. 6. 5. Oidipús král, 1987	59
III. 6. 6. The Oidipus Plays, 1990	60
III. 6. 7. Oidipús král a Oidipús na Kolóně, 2002	63
Závěr	65
Summary	66
Slovníček	67
Použité prameny a literatura	74
Přílohy	82
Seznam fotografií v textu	82
Obrazová příloha	84

ÚVOD

O řecké scénografii, konečně jako o novořeckém divadle všeobecně, u nás není příliš informovaná ani odborná veřejnost. Přesto podíváme-li se na ročníky Pražského quadriennale, role Řecka v něm není zcela zanedbatelná. Pražského quadriennale se zatím zúčastnilo pouze čtyřikrát (ročníky 1991, 1995, 2003 a 2007), za tu dobu ale stihlo nasbírat stejný počet ocenění. PQ 1991 Řecku přineslo zlatou medaili v sekci divadelní architektury za návrh Manose Perrakise na aténské Umělecké divadlo Karolose Kouna. Stříbrnou medaili za publikaci o scénografii si v dalším ročníku odnesl Giorgos Patsas za svou knihu *Kostýmní a jevištní výtvarnictví*. Největšího úspěchu Řecko dosáhlo na PQ 2003. Patsasova scénografie k Aischylovým *Peršanům* získala stříbrnou medaili za scénografii a řecké expozici byla udělena zvláštní stříbrná medaile za kvalitní způsob řešení výstavy a vysokou úroveň práce řeckých scénografů. Kromě toho v rámci doprovodného programu byla do Prahy přivezena retrospektivní výstava Dionisis Fotopoula¹, který zároveň zasedal v mezinárodní porotě PQ.

V letáku k PQ 03 se dočteme, že *"retrospektivní výstava Dionisa Fotopoula představuje poprvé v České republice dílo jednoho z nejvýznamnějších řeckých umělců a evropských scénografů současnosti."* Ono "poprvé" není zcela pravdivé, přesnější by bylo, že výstava u nás poprvé představila jeho dílo v plné šíři. Fotopoulos vystavoval už na PQ 91, a to scénografii k Sofoklově *Elektře*, kterou pro divadlo v Epidauru režíroval Karolos Koun. Vedle oceněného Manose Perrakise se tak stal jedním ze dvou umělců, kteří na PQ poprvé reprezentovali Řecko.

Fotopoulova scénografie se na PQ 03 objevila ještě jednou - tentokrát v národní sekci USA, která vystavovala jeho *Tantala*².

Studijní materiály o Dionisisovi Fotopoulovi jsou v Česku téměř nedostupné.³ V Řecku situace ovšem není o mnoho lepší. Dodnes o umělci neexistuje jediná dostupná

¹ Výstava *Dionisis Fotopoulos: řecký scénograf* probíhala od 30. 5. do 20. 7. 2003 v Muzeu hlavního města Prahy.

² John Barton: *Tantalus*, režie: Sir Peter Hall, Denver Center Theatre Company, 2000.

³ Institut umění - Divadelní ústav vlastní několik diapozitivů z Fotopoulových expozic, program k Euripidově *Medei* (Cyprus Theatre Organization, režie Diagoras Chronopoulos, 1984) a publikace Φωτόπουλος, Διονύσης: *Έκρηκτικά – κοστούμια* 1, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986. Katalog k Fotopoulově výstavě (Uršič, Giorgio Ursini editor): *Dionisis Fotopoulos. Scenographer*, Atény, 2005.) je dostupný v několika jazycích i v Národní a městské knihovně v Praze.

monografie⁴ ani vědecká studie. Zato existuje jedno životopisné⁵ a jedno slovníkové heslo⁶ a pro badatele nejčennější zdroj informací - seznam Fotopoulova scénografického díla⁷. Dostupné prameny se skládají z katalogů k výstavám⁸, retrospektivních publikací⁹, rozhovorů, videozáznamů a fotografií¹⁰. Eseje¹¹ napsané o jeho práci vypovídají spíše o dojmech a vzpomínkách na Fotopoulova uměleckou poetiku a jeho osobitý charakter. Skutečných nezkrácených informací přinášejí pramálo. Největší a jedinou reflexí jeho díla jsou dobové kritiky. Naštěstí pro nás se v nich scénografie - jak bývá jinde zvykem - zcela neopomíná. Fotopoulova osobnost je zřejmě dostatečně vážená na to, aby mu většina kritiků obětovala aspoň jeden či dva řádky v závěru článku.

Nepřímým, ale také neopominutelným pramenem ke studiu Fotopoulova díla jsou publikace, které sám vydal. Nejde o žádné kriticko-teoretické statě Craigova typu, nevěnují se vždy dokonce ani scénografii nebo divadlu¹², ale odrážejí Fotopoulovy inspirace a zájmy, které ovlivňují jeho tvorbu.

Cílem této práce je představit Fotopoulova osobnost a jeho dílo. Protože se jedná o první studii o jeho tvorbě na našem území, máme možnost volby. Není cílem obsáhnout všechny Fotopoulovy scénografie, které vytvořil za čtyřicet let své činnosti po celém světě. Tato práce se bude zabývat jen okruhem inscenací antického dramatu, a to z několika důvodů. Antické drama se v tvorbě Dionisise Fotopoula prolíná od jeho počátku dodnes, je tedy ideálním modelem, na kterém můžeme ukázat její fáze, linie či období. Antické drama v moderním Řecku zaujímá velmi osobitou pozici a tradici, kromě toho je v širším kontextu považováno nejen za řecké, ale za celoevropské kulturní dědictví. A jsou to právě inscenace

⁴Podle sdělení Dionisise Fotopoula existuje diplomová práce, která se zabývala jeho tvorbou. Byla napsána někdy v minulosti někde za hranicemi Řecka a pro badatele je nedostupná.

⁵Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη (editor): Έλληνες σκηνογράφοι - ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα [katalog ke stejnojmenné výstavě], Αθήνα, έκδοση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Υπουργείου Πολιτισμού, 1999, s. 255 - 259.

⁶Κομίνη - Διαλέτη, Δώρα (editor): Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών Δ', Αθήνα, Εκδοτικός οίκος ΜΕΛΙΣΣΑ, 1997, s. 399-400.

In: Uršič, Giorgio Ursini (editor): *Dionisis Fotopoulos. Scenographer*, Atény, 2005.

Uršič, Giorgio Ursini (editor): *Dionisis Fotopoulos. Scenographer*, Atény, 2005.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980.

Ο κόσμος του Διονύση Φωτόπουλου [katalog ke stejnojmenné výstavě], Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2005.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Σκηνικά - κοστούμια 1*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Σκηνικά - κοστούμια 2*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995.

⁹Videozáznamy a fotografie jsou umístěny v archivu Divadelního muzea v Aténách.

¹¹Např. Kostas Georgousopoulos: *The dissembling art of matter*, in: Uršič, Giorgio Ursini (editor): *Dionisis Fotopoulos. Scenographer*, Atény, 2005.

¹²Např. Φωτόπουλος, Διονύσης: *Το Ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19ου αι.*, Αθήνα, 1999.

antického dramatu a masky, za které je převážně v zahraničí Dionisis Fotopoulos považován za experta.

Diplomová práce mimo kapitolu o Fotopoulově scénografii obsahuje i základní úvod do kontextu řeckého divadla. Ke konci práce je připojen stručný slovníček nejdůležitějších jmenovaných osobností řecké kultury a seznam zobrazených fotografií. Zvláštní kapitola se věnuje oidipovskému mýtu v různých Fotopoulových inscenacích.

Protože tato práce vychází povětšinou z řeckých textů, naráží problém přepisu jmen osob a institucí z alfabety do latinky. V *Dějínách Řecka*¹³ se například setkáme s fonetickým přepisem, který sice respektuje, a tím i usnadňuje výslovnost jmen, ale tento kód je platný pouze pro Čechy. Bohužel nejen čeština postrádá konkrétní pravidla. Ani sami Řekové v tom nemají zcela jasno, a tak zůstává na nás, abychom se rozhodli, zda scénografii navrhl Dionisis Fotopoulos, Dionyssis Fotopoulos nebo Dionisis Photopoulos. V následujících řádcích se přikláním k mezinárodnímu přepisu jmen, který se přidržuje spíše vizuální podobnosti hlásek, a respektujeme ustálený přepis jména Dionisis Fotopoulos.

Na ještě větší potíže narazíme při skloňování řeckých jmen. Antická jména budeme skloňovat podle již zavedeného úzu a respektujeme psanou formu včetně přízvuků podle publikace Evy Stehlíkové *Antické divadlo*¹⁴. V novořečtině podobný úzus neexistuje kromě příjmení končících na -os. Tato jména budou respektovat normu podle antického vzoru, zatímco ta ostatní budeme skloňovat přidáním koncovky k původnímu nezměněnému tvaru.

¹³ Hradečný, Pavel - Dostálová, Růžena - Hrochová, Věra - Oliva, Pavel - Vavřínek, Vladimír: *Dějiny Řecka*, Praha, 1998.

¹⁴ Stehlíková, Eva: *Antické divadlo*, Praha, Nakladatelství Karolinum, 2005.

I. KONTEXT

I. Všeobecný přehled řeckého divadla 20. století¹⁵

Řecké divadlo vstoupilo do 20. století zásadní událostí, kterou pro jeho historii bylo založení Královského divadla roku 1901¹⁶. Královské divadlo fungovalo do roku 1908, kdy bylo zavřeno kvůli nedostatku financí, a bylo znovuotevřeno roku 1932, tentokrát ale už pod jménem Národní divadlo Řecka. Režisér a herec Královského divadla **Thomas Oikonomou** se stal nejvýraznější osobností tohoto období a dnes se pokládá za předchůdce moderního řeckého divadla. Svou prací předznamenal to, co se v divadelní historii bude nazývat "styl Národního divadla". Na Oikonomou už v Národním divadle navázal jeho první režisér **Fotos Politis** se souborem, z něhož vzešly nejvýraznější herecké osobnosti řeckého divadla - Eleni Papadaki, Alexis Minotis či Katina Paxinou. Brzy svůj talent projevil i **Dimitris Rondiris**, další režisér Národního divadla a zakladatel budoucího festivalu v Epidauru, který se zasadil hlavně o obrodu antického dramatu.



Obr. 1

Přelom 20. a 30. let kromě založení Národního divadla přinesl ještě jednu důležitou událost, která předznamenovala budoucí tradici inscenování antického dramatu na místě jejich vzniku, v antických divadlech. Byly jí První delfské slavnosti (1927) a Druhé delfské slavnosti (1930), které zorganizoval básník **Angelos Sikelianos** se svou ženou **Evou Palmer**, která slavnosti i režírovala.

Slibnou tvorbu a umělecký vzestup řeckého divadla přetrhly v letech 1940 až 1944¹⁷ události druhé světové války. Divadlo pod vlivem situace zastávalo odbojnou a národněudíteckou funkci. Divadelní soubory hrály představení s patriotskými či zábavnými tématy a básněmi, hrálo se v nemocnicích a v letech 1943 až 1944 převážně ve vesničkách, které osvobodila řecká armáda ELAS. V letech 1942 až 1944 fungovalo Divadelní studio (zakladatel Vasilis Rotas), jehož soubor se skládal hlavně ze studentů dramatické školy, která

Kapitola vychází z publikací: Μαυρομούστακος, Πλατών: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940 – 2000*, Αθήνα, 2005; Γραμματάς, Θόδωρος: *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Α' και Β' τόμος, Αθήνα, Εξάντας, 2002; Bacopoulou - Halls, Aliki: *Greece*, in: Walton, J. Michael: *Living Greek Theatre*, New York, Greenwood Press, 1987.

¹⁵ Dramatická škola u Královského divadla byla otevřena 7. 11. 1901, Královské divadlo bylo otevřeno 24. 11. 1901.

¹⁶ Řecko se zbavilo fašistické okupace koncem října 1944. Viz Hradečný, Pavel - Dostálová, Růžena - Hrochová, Štěpán - Oliva, Pavel - Vavřínek, Vladimír: *Dějiny Řecka*, Praha, 1998.

při něm existovala. Významné divadelní skupiny se formovaly i v exilu, převážně na Kypru nebo na Středním Východě.

Bezesporu nejdůležitější událostí za okupace bylo založení Uměleckého divadla **Karolosem Kounem** roku 1942. Karolos Koun se divadlem zabýval už na Americkém učilišti v Aténách, kde v 30. letech vyučoval angličtinu a kde se svými žáky inscenoval antická dramata. Jeho touha po vlastním plnohodnotném souboru ho roku 1934 vedla k založení Lidového divadla, které sice fungovalo pouhé dva roky, ale které svou poetikou předznamenalo Umělecké divadlo. Kounovo divadlo přineslo do řeckého kontextu novou vlnu, která vyžadovala ensemblovou souhru a která ustanovila režiséra jako hlavního vládce nejen nad podobou představení, ale i nad fungováním celého souboru. Herectví zkoumala divadelní škola, která byla při Uměleckém divadle založena.

Divadlo se otevřelo novým vlivům, nejen světovým, ale i řeckým. To se projevilo hlavně tím, že se poprvé na repertoáru vedle světové klasiky a antického dramatu objevily i hry současných řeckých dramatiků. V padesátých letech se zde poprvé představila dramata Tennessee Williamse, Federica Garcíi Lorky či Arthura Millera. Mezi domácími autory se objevilo nejvýraznější jméno v novodobé historii řeckého dramatu - **Yakovos Kampanellis**.

Po konci druhé světové války se Řecko ponořilo do nových bojů, vyvolaných občanskou válkou mezi pravicí a komunisty¹⁸. Politické události se promítly v satiricky laděných revuálních představeních, zvaných *epitheorisi*. *Epitheorisi* vycházela ze španělské zarzuely a její tradice jako satirického žánru proti politické moci v Řecku sahá do devatenáctého století. *Epitheorisi* se znovu projevila o několik let později, za totalitní vlády unty plukovníků.

Národní divadlo, vybavené velmi schopným a talentovaným souborem, ke kterému přibyli režiséri Alexis Solomos a Takis Mouzenidis, navázalo na svou předválečnou tvorbu a repertoár složený převážně z klasických dramat. Založení Epidaurského festivalu roku 1954 Dimitrisem Rondirisem zároveň velmi přispělo k rozvoji inscenování antického dramatu.



¹⁸ Tzv. "první kolo" občanské války probíhalo od října 1943 do února 1944 paralelně s bojem proti okupantům. Trvalé napětí mezi komunisty a pravicí trvalo až do srpna 1949, kdy bylo komunistické povstání definitivně poraženo. Viz Hradečný, Pavel - Dostálová, Růžena - Hrochová, Věra - Oliva, Pavel - Vavřínek, Vladimír: *Dějiny Řecka*, Praha, 1998.

Režisér Dimitris Rondiris spolu se scénografem **Kleovoulosem Klonisem** a kostýmním návrhářem **Antonisem Fokasem** tu svými inscenacemi založili přetrvávající divadelní tradici, která ovlivnila většinu poválečných divadelních tvůrců.

Národní divadlo se v průběhu občanské války a v prvních letech po jejím konci ocitlo v nesnadném postavení. Jako první a reprezentativní scéna bylo pod neustálou kontrolou a politickým tlakem. Vliv těchto okolností se obrazil především na repertoáru - ze strachu uvádět moderní autory, jejichž pohled na současné společenské a politické problémy by se nemusel líbit cenzuře, se na repertoáru objevovali především klasičtí autoři (Shakespeare, Molière, Shaw, Pirandello) a antická dramata. Ze soudobých řeckých autorů se objevovala stále tatáž "neproblematická" jména (Terzakis, Theodokas). Přesto se Národní divadlo v 50. až 60. letech ocitlo na svém vrcholu, hlavně ve vytríbeném stylu herectví. Snaha o obrodu repertoáru vyvrcholila roku 1955 založením "Druhé scény", která uváděla více současných řeckých dramatiků.

Velké mezery, které vůči soudobému světovému i řeckému dramatu zanechávalo Národní divadlo, vyplňoval Karolos Koun se svým souborem Uměleckého divadla. Jeho umělecký program, který se zaměřoval na každodenního člověka jak v herectví, tak v repertoáru, byl v přímém protikladu s velkými inscenacemi Národního divadla. Zatímco herci Národního divadla se vyžívali v tzv. velkém herectví patosu, Koun inklinoval spíše k realismu. Kromě amerických autorů (Tennessee Williams, Arthur Miller) řeckému publiku představil hlavně dvě nejdůležitější divadelní vlny druhé poloviny 20. století - absurdní drama (Genet, Ionesco, Beckett) a Brechtovo epické drama. Uvedením *Dvora zázraků* Yakovose Kampanellise roku 1957 začala nová éra pro mladé řecké dramatiky, kteří se začali stahovat kolem Uměleckého divadla či jiných scén podobného typu. Národní divadlo na rozvoj novořeckého dramatu zareagovalo až roku 1970, kdy na podnět režiséra Takise Mouzenidise byla založena Nová scéna Národního divadla, která inscenovala převážně současná díla dramatiků, kteří se již osvědčili v Uměleckém divadle.

Paralelně s tzv. uměleckými divadly v 50. letech vzrostl počet divadel, které bychom dnes nazvali divadly komerčními. Nárůst mravoličných komedií a lehké zábavy pro nejširší vrstvy jistě způsobily hrůzné události občanské války a neutěšené politické klima, které násobily potřebu se uvolnit a odreagovat. Zároveň tento fenomén souvisel s rozvojem kinematografie se stejně sentimentálními náměty. Divadelní herci se škatulkovali podle předem určených typů a charakterů a plynule přecházeli z divadla do filmu. Vedle komedií se na vrcholu divácké obliby ocitla i řecká *epitheorisi*. Ztratila sice svou typickou jízlivou satiru

a kritiku moci, ale fantasmagorickými a abstraktními obrazy a spojením s písněmi a tancem notně přispěla k pojetí divadla jako lehkého pobavení pro široké masy obecnstva.

Do slibného divadelního vývoje jako již tolikrát v historii opět zasáhla politika. Roku 1967 došlo k vojenskému převratu a k moci se na sedm let dostala tzv. junta plukovníků, která v zemi nastolila totalitní režim. Před nástupem diktatury plukovníků se rozšířil počet nově vzniklých divadel, která byla charakteristická touhou po experimentu. Vedle nich existovaly tradiční protagonistické soubory (např. soubor Katiny Paxinou a Alexise Minotise, Dzeny Karezi, Aliki Vougiouklaki, aj.). V divadelních představeních narůstal počet a význam písní, které se v mnohých případech i v průběhu diktatury staly výrazem politického odporu proti vládě. Písně se nejednou vzdálily divadlu a zpívaly se na ulicích, šířily se od úst k ústům. Mezi mnohými skladateli si největší úctu získali **Mikis Theodorakis** a **Manos Chatzidakis**, jehož píseň *Děti z Pirea* je známá po celém světě.



Před nastolením diktatury došlo ještě k jedné zásadní události. Roku 1961 bylo v Soluni založeno Státní divadlo severního Řecka. Divadlo bylo jedinou státní scénou v Soluni a brzy se - oproti Národnímu divadlu v Aténách - stalo semknutým centrem umělců převážně mladé generace. Divadlo se navíc opíralo o místní univerzitní komunitu, kterou oproti Aténám charakterizovala větší radikálnost.

Jako každá diktatura i junta plukovníků v zemi vytvořila dusnou atmosféru, kterou ovládalo vyhrožování a stíhání "podezřelých" lidí. Mnozí umělci byli donuceni emigrovat nebo byli uvězněni. Ve všech uměleckých složkách vládla přísná cenzura¹⁹, která zamezovala svobodnému politickému, ale i uměleckému projevu. A jako v každém období útlu²⁰ si umělci brzy našli skulinky, kterými zákazy obcházeli, a svým projevem odporu tak podporovali nespokojený národ.

Repertoár divadel se na oko vzdálil od nevyhovujících dramat, která pojednávala o současných problémech každodenního života. Stejný program se ale skrýval za inscenacemi absurdního dramatu, které byly zakotvené v řecké realitě, a kritizovaly tak vládnoucí režim. Řecké divadlo tak opět plnilo spíše politické, než umělecké funkce. Vyjadřování politického

¹⁹ Přísný dohled nad divadlem po prvních letech diktatury mírně povoloval, cenzura se daleko více soustředila na televizi či film.

²⁰ V Řecku najdeme podobnou paralelu za Metaxasovy diktatury (1936 - 1941) nebo za druhé světové války a okupace.

postoje se stalo hlavním rysem většiny divadel i po pádu junty až do 80. let - divadlo tentokrát svými inscenacemi podporovalo demokracii a deklarovalo základní práva každého občana, která byla v minulosti porušena.

Po pádu vojenského režimu a obnovení parlamentní demokracie došlo k velkému rozmnožení divadelních souborů. Decentralizaci divadelního života tentokrát pomohl i stát, konkrétně ministerstvo kultury, v jehož čele stála řecká herečka Melina Merkouri. Roku 1978 ministerstvo začalo poprvé poskytovat dotace i nezávislým souborům (v Aténách do té doby dostávalo malé dotace jen Umělecké divadlo). Roku 1983 vznikla organizace Státní oblastní divadla, která zakládala státní divadla v různých koutech země.

Národní divadlo v polovině 70. let ztratilo své výsadní právo inscenovat antická dramata v Epidauru, čímž se Epidaurský festival otevřel širší veřejnosti. Na druhé straně tento fakt ale způsobil, že se festival čím dál více stává spíše turistickou atrakcí. Od 80. let se po celém Řecku staví letní divadla podle epidaurského vzoru²¹. S tím souvisí i abnormální nárůst inscenací antického dramatu, které se téměř bezvýhradně hrají v těchto prostorech.

Umělecké divadlo a Nová scéna Národního divadla ztratily svůj pomyslný monopol v inscenování současných dramát, která se tím hrají v souborech všech typů. Od 80. let dochází k rozvoji uměleckého výrazu, divadlo přehodnocuje svou roli politického činitele a stává se opět uměleckým domem.



I. 2. Inscenování a scénografie antického dramatu²²

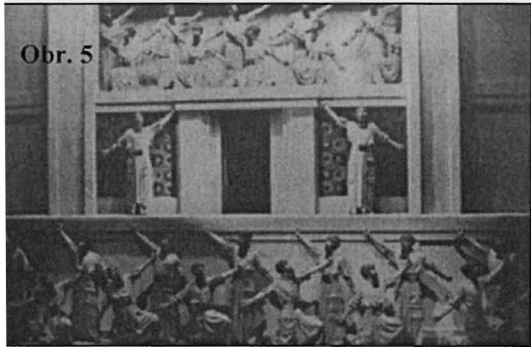
Inscenace antického dramatu mají v Řecku své specifické místo. Antické drama se hrálo i za osmanské nadvlády a od 19. století docházelo k výjimečným inscenacím v antických divadlech. Drama se hrálo v umělém, takzvaně očištěném akademickém jazyce zvaném *katharevousa*, kterému obyčejný člověk nerozuměl. Začátek 20. století přinesl první

¹ Prvním divadlem tohoto typu je divadlo na Lykavitu, které bylo postaveno už roku 1964.
² Kapitola vychází z publikací: Μαυρομούστακος, Πλατών: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940 – 2000*, Αθήνα, 2005; Θεοδώρα-Εμμανουήλ, Ελένη: *Το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων*, in: Θεοδώρα-Εμμανουήλ, Ελένη (editor): *Έλληνες σκηνογράφοι - ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα* [catalog ke stejnojmenné výstavě], Αθήνα, έκδοση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Υπουργείου Πολιτισμού, 1999; Φωτόπουλος, Διονύσης: *Η Σκηνογραφία στο Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα, έκδοση Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, 1987; Φωτόπουλος, Διονύσης: *Η Ενδυματολογία στο Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1986; Μουζενίδου, Αγνή Τ. (editor): *Ελληνική σκηνογραφία – ενδυματολογία* (Πρακτικά Ημερίδας στο πλαίσιο της Έκθεσης "Έλληνες Σκηνογράφοι-Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα"), Αθήνα, έκδοση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 2002.

inscenace v přirozeném, moderním jazyce, kterým se mluvilo na ulici, čímž se antické drama otevřelo širší veřejnosti.

Královské divadlo bylo založeno roku 1901 a roku 1903 Thomas Oikonomou uvedl na jeho repertoár Aischylovu *Oresteiu*. Posílněn filologickým a divadelním vzděláním Oikonomou vytvořil konzervativní, akademickou inscenaci, která se stala vzorem pro budoucí činnost "první" řecké scény. Královské divadlo uvedlo antické drama brzy po svém založení, Národní divadlo se jím roku 1932 přímo otevíralo. A byla to opět Aischylova *Oresteia*, tentokrát jen její první tragédie *Agamemnón*, kterou Fotos Politis vybral k jeho slavnostnímu začátku. Inscenace byla ovlivněná německým expresionismem, který se projevil hlavně v kontrastovém svícení, ale zároveň navazovala na akademickou podobu, jak ji nastolil Oikonomou.

Abychom ale pochopili linii Národního divadla a všeobecně inscenací antického dramatu, musíme se vrátit od jeho založení o pár let zpět do historie. Roku 1919 režisér Fotos Politis uvedl v aténské divadle Olympia tragédii *Oidipús král* ve svém překladu, která se stala pro scénografii antického dramatu přelomovou. Změny a novoty se týkaly celého divadelního prostoru - Politis zrušil oponu, hrálo se na obnaženém jevišti, které sestupovalo do odkrytého orchestřiště. Herecká akce zasahovala i do hlediště, kterému odebral první řady sedaček. Tomu všemu kralovalo přelomové použití světla, které tvořilo dynamické kontrasty.



Obr. 5

Ve své inscenaci *Hekabé* z roku 1927 se Politis rozhodl experimentovat a umístil ji před antický stadion Panathinaikos v Aténách. Zastával názor, že antické drama hrané pod širým nebem musí mít impozantní architektonické pozadí. Stadion se ale ukázal být pro divadelní aktivity nevhodným

nístem a Politisova tragédie se nesetkala s velkým pochopením diváků.

Před otevřením Národního divadla došlo ke dvěma důležitým událostem, kterými byly *První a Druhé delfské slavnosti* v letech 1927 a 1930. Idea řeckého básníka Angelose Šikeliana, podporovaná jeho ženou Evou Palmer, navázat na kulturní dědictví minulosti umístila divadelní slavnosti do "středu světa", na delfský *omphalos*. V rámci prvních slavností se hrála inscenace *Spoutaného Prométhea*²³, na druhých slavnostech se k němu připojily *Prosebnice*. Eva Palmer, která obě Aischylova dramata režírovala a vytvořila k nim kostýmy, vycházela ze studia byzantské hudby a řeckých lidových písní. Stylizovaný pohyb sboru se

²³ Podle inscenace byl roku 1927 natočen němý film (*Prometheus in Chains*, Costtas a Dimitrios Gaziadis, 1927), který byl v 90. letech ozvučen.

inspiroval obrazy na antických vázách. Komponentem scénografie se stala impozantní delfská scenérie, čímž inscenace jako celek zanechávala velmi působivý dojem. Eva Palmer svými neoklasicistickými kostýmy založila tradici tragických kostýmů, kterou později dovedl k dokonalosti její žák a spolupracovník Antonis Fokas. Kromě divadelních inscenací se na Prvních delfských slavnostech uskutečnily i olympijské závody, konal se koncert byzantské hudby a výstava lidového umění. Další velkolepé Sikelionovy plány, mezi nimiž bylo i přizvání Mejercholda k inscenaci antického dramatu, se ale neuskutečnily.

Tvůrci prvních desetiletí 20. století výrazně ovlivnili následující generace, z kterých vzešly nejvýznamnější osobnosti novodobého řeckého divadla s uměleckými postoji, které můžeme nazvat školou inscenování antického dramatu. Nejdůležitějšími osobnostmi byly režiséři Dimitris Rondiris, Alexis Minotis a Karolos Koun.

Žák Maxe Reinhardta, Dimitris Rondiris byl režisérem Národního divadla a Pirejského divadla, které sám založil²⁴. Za svůj tvůrčí život inscenoval šest antických tragédií (Sofoklés: *Elektra*, Euripidés: *Hippolytus*, *Médea*, *Ifigénie v Aulidě*, Aischylos: *Peršané*, *Oresteia*) a žádnou komedii. Rondirisův koncept představení antické tragédie se zakládal na hudebním výrazu emocí, dekonstruoval každé slovo a hlásku, aby našel dramatický vztah mezi lidským hlasem a mluvou. Rondirisovi herci, kteří před zkouškami museli absolvovat speciální hlasová cvičení, v dobovém kontextu vynikali profesionalitou.



Rondiris se snažil antickou tragédii přiblížit modernímu člověku. Viděl v něm stejné vlastnosti jako v antickém hrdinovi - oba podle něj dokázali překračovat lidské hranice. V



základní koncepci inscenace, která vycházela z příbuznosti mluvy a hudby, se nechal inspirovat byzantskou a lidovou tradicí, kterou tehdy diváci chápali jako něco současného, srozumitelného. Inscenace *Elektry*, která se hrála v antickém divadle Héróda Attika roku 1936 a která tím otevřela cestu k budoucím festivalům v Epidauru a Aténách, postrádala jakékoli světelné efekty (divadlo nebylo tehdy elektrifikováno), hudba se skládala jen z tympanonů a scénografii tvořila samotná masivní stavba divadla. Rondirisovy inscenace antického dramatu dosáhly vrcholu roku 1954, kdy byl na jeho popud založen Epidaurský festival. O rok později založil Aténský festival v divadle Héróda Attika.

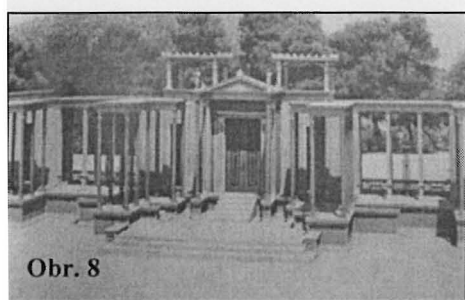
²⁴ Rondirisovo Pirejské divadlo hostovalo roku 1965 v Praze (viz www.olympos.cz).

Epidaurský festival otevírala Rondirisova inscenace *Hippolyta* a Národní divadlo si do roku 1974 drželo výhradní právo uvádět zde antická dramata.

Rondirisovými hlavními spolupracovníky se stali scénograf Kleovoulos Klonis a kostýmní návrhář Antonis Fokas, kteří oba již dříve spolupracovali s Fotisem Politisem²⁵. Klonis je autorem architektonických scénografií v zjednodušeném neoklasicistickém stylu. V jeho tvorbě se odráží středoevropská škola, která ztotožňovala tragické s impozantním. Jeho paláce a jiné architektonické jevištní stavby zvláště v antických divadlech sice dobře odrážely zvuk, ale byly kritizovány za svou přílišnou mohutnost a strnulost.

Oproti němu Antonis Fokas tvořil jednoduché, lehké kostýmy, které s velkým citem respektovaly hercovo tělo. Fokas navázal na neoklasicistický styl, v kterém tvořila Eva Palmer, a doplnil ho prvky z řecké lidové tradice. Fokas a Klonis patří ke generaci výtvarníků, která se v dnešní terminologii nazývá jako "stará generace" nebo "klasická škola". Interpretací i výrazem spoluvytvářely akademickou tradici inscenací Národního divadla.

Paralelní linie v inscenování antického dramatu s Rondirisem vytvořil herec a režisér Národního divadla Alexis Minotis. Minotis ve svých inscenacích spojil současné vlivy se zavedenou tradicí, a vytvořil tak osobitý herecký výraz, který se vzdaloval od deklamační



Obr. 8

techniky té doby. Na jedné straně se snažil oprostit od laciných efektů, které mají jen ohromovat, na druhé straně se hlásil k expresionismu jako prostředku k vyjádření emocí. Během svého tvůrčího života se neustále vracel k dramatu *Oidipús na Kolóně*, které inscenoval celkem desetkrát, a to vždy ve stejném

překladu a s Klonisovou scénografií.

Založení Uměleckého divadla Karolosem Kounem roku 1942 přineslo nový pohled na aristofanovskou komedii. Pro Kouna bylo základem divadla spojení magie a poezie. V inscenacích Aristofanových komedií vycházel z řectví antického dramatu, které tvořilo kořeny řecké společnosti. Jeho inscenace se ale nedohledně vzdálily od akademického výrazu Národního divadla a plnily jeviště rozjařeným duchem, který čerpal ze všech koutů řecké skutečnosti. Představení Uměleckého divadla byla spíše kolektivní divadelní slavností než rekonstrukcí antického dědictví. Antické komedie a tragédie se staly současným dramatem. Interpretace, ale i scénografie a kostýmy se neobracely jen k řecké minulosti, ale prokazovaly tvůrčí inspiraci z celosvětové kulturní a umělecké historie (například Yannis Tsarouchis ke

²⁵ Vytvořili například scénografii a kostýmy k inscenacím *Agamemnón* (1932), *Oidipús král* (1933), *Peršané* (1934).

kostýmům pro inscenaci *Ptáku* z roku 1959 podrobně studoval africké rituály). Kounovy inscenace byly oproti jeho předchůdcům dynamické, satirické a zábavné.

Fokasova a Klonisova výtvarná řešení přehodnocovala nastupující generace umělců, o které se budoucí studenti teatrologie budou učit jako o zlaté generaci 30. let. Objevila se v ní jména jako Yannis Moralis, Yannis Tsarouchis, Nikos Chatzikiriakos-Ghikas, Nikos Nikolaou, Nikos Engonopoulos, Giorgos Vakalo a další. Většina z výše jmenovaných studovala nebo se zabývala malířstvím, jako scénografové byli samouci - skutečnost, která platí i pro následující generaci, do níž patří mimo jiné i Dionisis Fotopoulos.

Poválečná léta spojená s optimismem znamenala rozkvět řeckého divadla, který trval

až do nástupu vojenského režimu k moci roku 1967. Řecké divadlo a umění všeobecně poprvé v historii proniklo do zahraničí, kde se setkalo s pozitivními ohlasy. Roku 1962 na festivalu Divadlo národů v Paříži se velmi úspěšně prosadily obě řecké divadelní školy - Národní divadlo s inscenacemi *Foiničanek*, *Antigony* a *Oidipa krále* s kostýmy Antonise Fokase a Umělecké divadlo s Kounovou legendární inscenací *Ptáku* s kostýmy Yannise Tsarouchise. *Ptáci* získali hlavní cenu, čímž začala jejich triumfální cesta Evropou. Rondiris se svým Pirejským divadlem rozšířil



Obr. 9

prestiž antického dramatu do celého světa. Roku 1961 se uskutečnila premiéra Žakoyannisova filmu *Élektra* s Eirini Papas v hlavní roli, který získal několik filmových cen. Maria Kallas byla na vrcholu, Katina Paxinou a Manos Chatzidakis získali Oskara. Žakoyiannisův film podle scénáře Yakovose Kampanellise *Stella* s Melinou Merkouri v hlavní roli byl oceněn na festivalu v Cannes, jeho film *Řek Zorba* (1964) se stal světoznámým. Vasilis Fotopoulos, který k němu vytvořil scénografii, za něj dostal Oskara.

V Národním divadle se o obrodu výrazu antické komedie zasadila tvorba scénografa Giorga Vakalo. Vakalo upřednostňoval divadelnost scénografie před prostou nápodobou reality či rekonstrukcí minulosti. Ve svých návrzích skloubil lidovou i měšťáckou tradici se zcela současnými detaily, na které vstřícně reagovalo publikum. Odklonil se od Klonisovy architektonické scénografie ke scéně, která byla bohatá barvami a vycházela spíše z malířství.

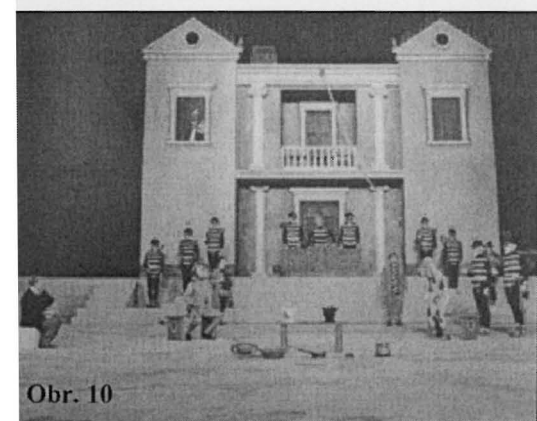
V 70. letech začali tvořit umělci, kteří jsou současnou nejstarší činnou scénografickou generací. Mezi mnohými jmenujme mezinárodně uznávaného Giorgose Patsase či Dionisis Fotopoula. Nová generace, která se prosadila i v zahraničí, přišla s více experimentálním přístupem ke scénografii antického dramatu. V praxi to hlavně znamená, že se antická

dramata začala znovu inscenovat i mimo letní divadla antického typu (například *Ženský sněm*, 1984-1985, Experimentální scéna "Umění", Soluň; *Antigona*, 1992, Nová Scéna, Atény; *Oresteia*, 1993, Otevřené divadlo Giorgose Michailidise, Atény). Prostor antických divadel samotnou svou konstrukcí scénografa více méně utlačuje, zatímco neutrální prostor v uzavřeném divadle mu dává dostatečné prostředky, aby se projevila jeho fantazie.

I. 3. Několik poznámek k řecké tradici inscenování antického dramatu

V novořeckých inscenacích antického dramatu se - často slepě - respektují dva základní principy. Prvním z nich je logos, druhým pathos. S prvním souvisí pietní úcta, kterou tvůrci drží vůči antickým textům. Komédie a hlavně tragédie se většinou nekrátí, nemění, neupravují. Vezměme například Michailidisovu inscenaci *Oresteie*, která v dobovém kontextu tvořila nepřehlédnutelnou divadelní událost. Už jen tím, že se inscenace hrála na jevišti tzv. pod střechou a nikoli v otevřeném prostoru antického divadla, tvůrci působili jako experimentátoři. Režie se po svém vyrovnala s prostorem i s pojetím sboru, text ale ponechala beze změny.

Logos ovlivňuje herectví, herectví přináší pathos. Kounova inscenace *Ptáků* roku 1959 byla přelomem také proto, že přinesla do inscenace antického dramatu tolik postrádanou



Obr. 10

dynamiku. Pathos určuje i divadelní prostor, v kterém se většina dramat hraje. Antická divadla či divadla antického typu se svými neměnnými zákonitostmi často nedovolují přílišné experimenty. Scénografie většinou kopíruje původní rozdělení prostoru na skéné, orchestru, parody a hlediště. Přibližně do 80. let 20. století se v různých variacích, ale neustále dokola stavěly

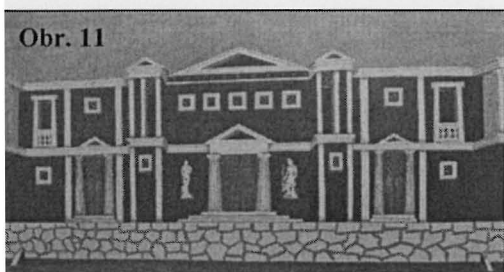
parafráze antické skéné, v posledních desetiletí začaly převažovat neutrální scény, které se vzdalují od původního architektonického řešení. Takové rozdělení a pojetí prostoru nechává největší důraz na herectví. Z výtvarných prvků často více než samotná scénografie vyniká ostým, ostatně tak tomu bylo i v antice.

Je důležité si uvědomit, co moderní Řek vnímá v inscenaci jako její samozřejmou součást a co tak vnímá ostatní Evropan. Zatímco například u nás se antické drama hrálo jen jednou v maskách (Aischylos: *Oresteia*, režie: Miloš Hynšt, Mahenovo divadlo, 1962), pro řecké divadlo je to jev zcela obvyklý. Používání masek v inscenacích není povinnost, ale

přínejmenším v polovině představení se masky vyskytují. Řecké inscenace běžně spojují tanec a zpěv, který se projevuje jak v kómmech protagonistů, tak převážně v částech určených sboru. Je na místě poznamenat, že tanec a hlavně píseň zaujímá velmi důležitou roli i v každodenním životě běžného Řeka. Zatímco v českých médiích převažuje zahraniční produkce, řecké písně od pop music po lidová rebetika vládnu všem rádiím a televizním kanálům. Status zpěváka se blíží národní hvězdě, nejoblíbenější a nejfrekventovanější pořady vrcholí společným zpěvem a tancem.

Řecku vládne patriotismus. Antické drama a písemnictví se pokládá za světové kulturní dědictví, Řek ale věří, že antické drama patří pouze do Řecka. To je zřejmě jeden z důvodů, proč si Řecko drží světové prvenství v počtu inscenací antického dramatu. Když byl Dimitris Rondiris v USA osloven, aby v New Yorku založil Institut antického dramatu, Rondiris nabídku odmítl se slovy, že tato instituce náleží pouze Aténám.

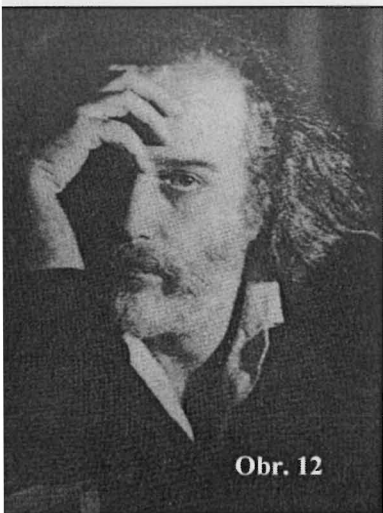
O pojetí divadelního prostoru snad není třeba se zvonu zmiňovat. Snad jen příklad na závěr. Sir Peter Hall je v Británii považován za experimentátora na půdě antického dramatu



hlavně proto, že ve svých inscenacích používá masky a že inscenace umísťuje do otevřených divadel podle antického vzoru. Dionisis Fotopoulos je v Řecku považován za experimentátora, protože vytvořil několik scénografií pro inscenace v

uzavřeném divadelním sále a protože se v jeho prostorových řešení objevil i realismus.

I. ŽIVOTOPIS



Obr. 12

Dionisis Fotopoulos, syn Dimitrise a Angeliki Fotopoulových, se narodil roku 1943 v jihořeckém městě Kalamata. Své dětství prožil v neklidných letech konce první světové války a začátku války občanské, v které velmi rozkošatělá rodina Fotopoulových utrpěla velké ztráty. Početné příbuzenstvo (D. Fotopoulos napočítal kolem 70 nejbližších bratranců)²⁶ se vlivem politických událostí rozdělilo na rojalisty a příslušníky partyzánského hnutí ELAS²⁷ a bylo povětšinou pobito v občanských bojích, v nichž byl zabit i Dimitris Fotopoulos.

V 15 letech, rok před dokončením gymnázia, se Dionisis přestěhoval do Atén za svým bratrem Vasilisem Fotopoulem, který zde tehdy pracoval jako scénograf v Řeckém hudebním divadle. Po složení závěrečné zkoušky na gymnáziu byl přijat na Akademii výtvarných umění v Aténách, na které vystudoval malířství pod pedagogickým vedením Giorgose Mavroidise a mozaiku u Elly Voila. Zároveň navštěvoval hodiny sochařství v ateliéru Thanasise Apartise, zabýval se byzantským uměním a pracoval jako restaurátor byzantských památek (Mystra).

Od mládí se vyskytoval v blízkosti významných umělců, jakými byli herec a režisér Alexis Minotis, operní pěvkyně Maria Callas či herečka Katina Paxinou. V počátcích jeho tvorby na něj zajisté měl největší vliv jeho bratr Vasilis, kterému již za studia na gymnáziu pomáhal se scénografickými návrhy. Současně se seznámil s vůdčími osobnostmi "zlaté generace" výtvarného umění 30. let - s malíři Yannisem Moralisem a Yannisem Tsarouchisem. Šedesátiletému Tsarouchisovi pomáhal šestadvacetiletý Fotopoulos s návrhy scény, aby si vydělal na kapesné, poprvé při představení *Dům Bernardy Alby*²⁸. Od těchto dvou mužů poznal tajemství divadla a scénografie a dodnes se hlásí k jejich odkazu. Mezi další umělce, kterými se cítil být ovlivněn, patří hudební skladatel Manos Chadzidakis, kubistický malíř Nikos Chatzikiriakos - Gikas, básník Odysseus Elytis a filmový režisér Nikos Koundouros, ze zahraničních Federico Fellini a Ingmar Bergman.



Obr. 13

²⁶ Λάλας, Θανάσης: *Αφοί σκηνογράφοι* [rozhovor], in: *Το Βήμα*, 30. 11. 1997, s. 3-5.

²⁷ Řecká lidová osvobozenecská armáda ELAS.

²⁸ Federico García Lorca: *Dům Bernardy Alby*, režie: Alexis Minotis, Národní divadlo v Aténách, 1962 - 1964.

Sám Fotopoulos popisuje, že ho ke scénografii, které se ze začátku nechtěl věnovat a kterou dokonce pohrdal jako méněcennou odnoží malířství, přivedla náhoda. *"Zamiloval jsem se do jedné dívky z Amsterdamu a sháněl jsem peníze, abych se za ní mohl jet podívat. Tehdy jsem viděl nabídku, že jedna německá společnost hledá scénografa k filmu. Tak jsem přes noc vytvořil makety a oni mě vybrali."*²⁹ Tak vznikla jeho první výprava k filmu *Oidipús král* v režii Oswalda Döpke (1966/67). Od té doby vytvořil scény k více než čtyřiceti filmům a třem stům divadelních inscenací rozmanitých žánrů i autorů. Jako jeden z mála řeckých scénografů dosáhl uznání i v zahraničí. Ze zahraničních spolupracovníků jmenujme hlavně Petera Steina, Luccu Ronconiho, Julesa Dassina, Petera Halla či Maurice Bějarta, z řeckých režisérů pak Karolose Kouna, Michalise Kakoyannise nebo Giorgose Michailidise. Inscenace s jeho scénografiemi se hrály v mnoha zemích Evropy, v USA, v Rusku, v Číně a v Austrálii.

Dionisis Fotopoulos byl za své scénografické dílo několikrát oceněn. Za scénografii a kostýmy v inscenaci Sofoklova *Filoktéta* (Umělecké divadlo) a za inscenaci Čechovova *Racka* (Národní divadlo) dostal Kounovu cenu za období říjen 1987 - září 1988. Roku 1992 byl v Londýně vyznamenán titulem královského návrháře (Royal Designer for Industry of the Royal Society of Arts).



Obr. 14

Svou kostýmní a scénografickou práci vystavoval v galeriích nejen v Aténách³⁰, ale i v Praze³¹ a Paříži³². Roku 1995 vystavoval dvanáct svých prací na fotografiích a videu ve foyer aténského hudebního domu *Megaro Mousikis*³³. Roku 1997 se společně s bratrem Vasilisem zúčastnil filmového festivalu v Soluni, na kterém oba představili své scénografie ve filmu. Největší výstava jeho díla byla uspořádána Uníí evropských divadel³⁴ roku 2002 v rámci Festivalu ve Spoletu³⁵ a poté byla převezena do Londýna, Berlína, Prahy³⁶, Florencie a konečně i do Atén³⁷. Nové prostory Muzea Benaki tu navíc zaplnila Fotopoulova soukromá sbírka předmětů, které ho denně obklopují a inspirují. Patro plné obrazů jeho učitelů a vzorů, byzantských ikon, loutek a masek z celého světa,

²⁹ Χατζουλάρη, Μικέλα, Σκοπελίτης, Στέλιος Β.: Διονύσης Φωτόπουλος. Ποιος καλλιτέχνης δεν είναι αλαζόνας; [rozhovor], in: Τα Νέα, 30. 10. 1999, s. R38.

³⁰ Galerie Zoumpoulaki 1986, Galerie Skoufa 1986 a Galerie "3" 1986.

³¹ Pražské quadriennale 1991.

³² Galerie Proscenium, 1991, společně s Yannisem Kokkosem a Alekem Fasianem.

³³ Výstava trvala od 23. října 1995 do 7. ledna 1996.

³⁴ Unie evropských divadel v cyklu o evropských scénografech uspořádala výstavy následujícím umělcům: Josef voboda (1992), Emanuele Luzzati (1993), Wilfried Minks (1994), Fabiá Puigserver (1995), Luciano Damiani (1997), Ezio Frigerio (2001). Další informace viz www.ute-net.org. [20. 10. 2007]

³⁵ Výstava s názvem *Dionisis Fotopoulos. Scenografo* trvala od 29. června do 14. července 2002.

³⁶ Pražské quadriennale 2003.

³⁷ Muzeum Benaki, Peiraios 138 & Andronikou, instalace: Lili Pezanou. Výstava trvala od 21. prosince 2005 do 9. března 2006.

malých karikatur, koláží a portrétů, figurín, kreseb a zástěn s podpisy a vzkazy od světových umělců Friedrichem Dürrenmattem počínaje a Melinou Merkouri konče. K výstavě byly vydány dva katalogy - *Svět Dionisa Fotopoula*³⁸ a *Dionisis Fotopoulos. Scénograf*.³⁹ Zatím naposledy se zúčastnil výstavy divadelních kostýmů v Soluni (2007)⁴⁰.

V Řecku k jeho stálým scénám patří *Národní divadlo* a *Národní opera* v Aténách (od roku 1972), *Státní divadlo severního Řecka* (od roku 1975) a *Umělecké divadlo Karolose Kouna* (od roku 1976). Z dalších spolupracovníků jmenujme *Otevřené divadlo* Giorgose Michailida, *Divadlo RE*, *Divadelní sdružení Kypru*. Ze zahraničních pak *La Mamma Theatre* v New Yorku, *The Peter Hall Company* a *Royal National Theatre* ve Velké Británii.

Obr. 15



Fotopoulovým prvním pokusem o režii byla opera Yorgose Kouroupa *Pylades*⁴¹ z roku 1992. Ve spolupráci s choreografem Konstantinosem Rigem se výrazně podílel i na režii představení *Kyanopogon*. Přes nabídky na další režie zůstává věrný scénografii, také proto, že podle jeho slov neumí zacházet s herci a dává přednost „slyšitelným výsledkům slova mezi neživými předměty“⁴². S trochou ironie dodává: „Neživé předměty vůči mě nevznášejí námitky.“⁴³

Dionisis Fotopoulos je autorem následujících publikací: *Kostýmní výtvarnictví v řeckém divadle* (1986), *Scénografie v řeckém divadle* (1987), *Pohádky za hranicí zřetelnosti* (1990) a *Oděvy v Aténách v 19. století* (1999). Editoval publikace *Nelly's* (1990), *Nikos Chatzikiriakos - Gikas* (1994) a *Řecko Muzea Benaki* (1997). Divadlu se věnují první tři publikace. *Kostýmní výtvarnictví v řeckém divadle* a *Scénografie v řeckém divadle* jsou převážně obrazové publikace, ke kterým Dionisis Fotopoulos napsal předmluvu. Spíše než teoretickou stat' či zamyšlení nad soubodou scénografií z pohledu samotného výtvarníka jde o svižný text popisující události z dějin řeckého divadla a scénografie, které občas doplňují vtipné historky a anekdoty. Přesto publikace zaujímají v řeckém kontextu významnou roli. Reprodukce vynikaly kvalitou a Fotopoulovy publikace edny z prvních, které v Řecku o scénografii vyšly. Kniha *Pohádky za hranicí zřetelnosti* je

³⁸ *Ο κόσμος του Διονύση Φωτόπουλου*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2005.

³⁹ Uršič, Giorgio Ursini (editor): *Dionisis Fotopoulos. Scenographer*, Atény, 2005.

⁴⁰ Výstava přivezla přes 20.000 kostýmů, které pro Národní divadlo navrhlo přes 100 scénografů v letech 1932 až 2007.

⁴¹ Yorgos Kouroupos: *Pylades*, libreto: Yorgos Cheimonas, režie, scénografie a kostýmy: Dionisis Fotopoulos. *Megaro Mousikis*, Atény, 1992.

⁴² Αρφαρα, Κάτια: *Διονύσης Φωτόπουλος. "Εχω συνεργαστεί με πολλούς ατάλαντους"* [rozhovor], in: *Το Βήμα*, 16. 1. 2000, s. Z08.

⁴³ Αρφαρα, Κάτια: *Διονύσης Φωτόπουλος. "Εχω συνεργαστεί με πολλούς ατάλαντους"* [rozhovor], in: *Το Βήμα*, 16. 1. 2000, s. Z08.

sbírka osobních rozhovorů s řeckými umělci (např. Karolos Koun, Yannis Tsarouxis). Fotopoulos s nimi s nezvyklou detailností promlouvá o jejich scénografických pracech, jiný přesah ale rozhovory povětšinou postrádají.

Fotopoulos je velmi svéráznou osobností. Nemá ani mobilní telefon, ani řidičský průkaz, odmítá internet i fax. Ocenění na festivalech nepřejímá, většinou se nezúčastňuje ani premiér inscenací, na kterých spolupracoval. Na otázky novinářů, proč neodešel za lákavou kariérou do zahraničí, hrdě odpovídá, že je Řekem zakotveným v Řecku a kdo ho bude chtít, ten si ho najde⁴⁴.

4 Například: Χαρτουλάρη, Μικέλα, Σκοπελίτης, Στέλιος Β.: *Διονύσης Φωτόπουλος. Ποιος καλλιτέχνης δεν έχει αλαζόνας;* [rozhovor], in: Τα Νέα, 30. 10. 1999, s. R38.

III. SCÉNOGRAFIE

Dionisis Fotopoulos je typ eklektického umělce, který v jednom životním období či jen v jediné divadelní sezóně běžně navrhuje několik scénografií, z nichž každá odpovídá jinému výtvarnému stylu. Zmiňme například rok 1985, v kterém spolupracoval na čtyřech inscenacích (Verdiho *Otello*, Aristofanovy komedie *Bohatství* a *Ženy o Thesmoforiích* a *Krajnosti* od Williama Mastrosimone). K *Otellovi* vytvořil perspektivní scénu a historizující kostýmy, hyperrealistická inscenace *Bohatství* se odehrávala na travnatém poli a v kostýmech z 50. let, v *Krajnostech* scénografie nesla znaky detailní popisnosti a konečně *Ženy o Thesmoforiích* čerpaly z kýče, znakovosti a divadelnosti lidových slavností a představení. Proto je jen s velkými obtížemi možné třídit jeho dílo podle období, vlivů či spolupracovníků. Jednotlivé styly se nejen různě vynořují po celou dobu jeho čtyřicetileté tvorby, ale různě se mísí v jednotlivých inscenacích i ve spolupráci s jedním konkrétním režisérem (například Karolos Koun, Giorgos Michailidis, aj.). Pokud tedy sledujeme jisté stylové linie, musíme mít vždy na paměti, že žádné rozdělení není definitivní, a nesmí nás překvapit, když v jeho tvorbě budou vedle sebe stát čistě realistické, hýřivé lidové, minimalistické nebo výrazově velmi expresivní návrhy kostýmů a scény.



Obr. 16

Podobně obtížné je sledovat motivaci a vlivy, které určovaly Fotopoulouvu práci. Panuje o něm trochu hanlivý názor, že co vidí, to okamžitě použije v inscenaci, na které právě pracuje, a to i bez ohledu na to, zda se to k ní skutečně hodí či nikoliv. Okruh, z kterého Dionisis Fotopoulos čerpá, je opravdu velmi široký - začíná u světové historie umění a odívání, pokračuje přes téměř veškeré umělecké či užitkové objekty s jistou estetickou hodnotou a končí u pozorování životní reality. Polovina jeho retrospektivní výstavy v Aténách s názvem *Svět Dionisise Fotopoula* vystavovala předměty, které Dionisis Fotopoulos za svůj život nashromáždil a které ho obklopují v jeho bytě na Lykavitu. Věřím ale, že výstava, ač zaplnila celé, ne zrovna malé patro nové budovy Muzea Benaki, představovala jen nepatrný zlomek vlivů, které se dodnes promítají v jeho tvorbě.

V množství uměleckých artefaktů se přeci jen výrazněji opakují předměty, které můžeme roztrždit do tří oblastí. První je lidové a naivní umění, které reprezentují řecké naivní malby převážně z 18. století. Obrazy portrétní mladé Řekyně nebo zaznamenávají nějakou polečenskou událost. Detail zamračeného slunce na výšivce z roku 1895, která představovala

svatého Jiřího, mohla být jedním z předobrazů slunce na Lamachově zbroji (*Acharňané*, 1976).

Druhou oblastí je řecké malířství 30. let, takzvaná zlatá generace. Mezi nimi se vyskytují obrazy Fotopoulových učitelů a přátel, jakými byli Thanasis Apartis, Nikos Eggonopoulos, Nikos Xatzikiriakos - Ghikas, Yannis Tsarouxis, Yannis Moralis, Nikos Nikolaou nebo Giorgos Mavroidis, a scénické návrhy Vasilise Fotopoula.

Konečně poslední a nejpůsobivější linií jsou figuríny, loutky a masky ze všech koutů světa. Najdeme mezi nimi panenky z Číny a Indie, italské marionety z přelomu 19. a 20. století, dřevěné hlavy z Indie, Filipín a Argentiny. Dále panny do vitrín a dřevěné hlavy na paruky z přelomu 19. a 20. století, které připomenou sochy z *Oidipa krále* (1987, režie Giorgos Michailidis) nebo masky Oidipa a Theiresia z *The Oidipus Plays* (1996, režie Sir Peter Hall). Hlava světice z Argentiny s otevřenými ústy a tak vykulenýma očima, až dělá dojem, že bulvy vylézají z důlků, s oloupanou barvou, z níž zůstávají jen kousky červené a žluté, krve a žluči, jako předobraz krví zalité Agaué (*Bakchantky*, 1991, režie: Nikos Charalambous). Dále figurína světice ze Španělska, jejíž holé tělo končí v pase, ruce mají klouby v ramenou a loktech a na jejíž plešaté hlavě se houpou výrazné a dlouhé náušnice, nebo dřevěná figurka nemocného dítěte z Brazílie s detailně vyřezanými prstíky, jehož nahé tělo pokrývají červené puntíky, snad neštovice?

Výstava obsahovala také kykladské hlavy, kamenné hlavy z klasického a římského období, obrazy svatých, mezi nimiž převládal svatý Jiří, studie řeckých folklórních kostýmů a výjevů, portréty řeckých a tureckých žen, krajinomalby z Řecka, miniaturní portréty Řeků, malé figurky vojáků, figury ze stínového divadla (Karagiozis), studie oblečení od Yiannise Moralise, scénické návrhy, mezi nimiž najdeme skici Piera Tosiho k Passoliniho Medei či Damilla Donatti k Felliniho Satyrikonu. A pak nezapomeňme na karikatury či koláže z fotografií, které zachycují Dionisise Fotopoula v bujaré náladě v okruhu jeho přátel.

Přistupme ale ke stylovým a výrazovým liniím, které se dají v jeho tvorbě pozorovat. Hned v počátku narazíme na základní problém. Přibližně do 80. let nemůžeme tendence, které sledujeme v inscenování antického dramatu, uplatňovat i mimo jeho okruh. Proto ve Fotopoulově tvorbě musíme vnímat antické drama jako zvláštní kapitolu, která má nejen své vlastní zákonitosti, ale hlavně dodnes určující tradici a historii inscenování.

Scénografická a kostýmní řešení antického dramatu zaznamenávají jistý vývoj. První inscenace se z jinak vcelku akademického nádechu brzy vyčleňovaly jedním zásadním rysem - Fotopoulovou "estetikou hadrů". Fotopoulos tak reagoval na tvorbu Antonise Fokase, guru řeckého divadelního kostýmu. Fokas svým dílem reprezentoval názor, že kostým je

samostatným výtvarným dílem a může existovat i bez divadla. Dekonstrukce jeho neoklasicistních kostýmů dovedla Fotopoula k výtvarnému řešení, které vyvrcholilo v jeho kostýmech pro *Oidipa na Kolóně* (1975) - Oidipús byl doslova obalen v šatech, které tvořily různé cáry látky. Bez divadla a mimo představení takovýto kostým neznamenal nic. "Estetika hadrů" se prolíná Fotopoulovou tvorbou až do počátku 80. let a pak se modifikovala do jednoduchých hávů, které často nesly orientální a africké znaky. V této linii se vyskytuje inscenace výše zmíněného *Oidipa na Kolóně* (1975, režie: Alexis Minotis), *Oidipa krále* (1979, režie: Karolos Koun), *Trójanek* (1979, režie: Karolos Koun) a *Heleny* (1982, režie: Andreas Voutsinas). Podobné znaky se ale objeví i v inscenaci *Oidipa krále* a *Oidipa na Kolóně* roku 1996 v režii Sira Petera Halla.

Dalším, znovu opakují, paralelním stádiem se stala interpretace antického dramatu (hlavně komedií) jako lidové slavnosti, kterou svým působením zastával režisér Karolos Koun. Pro Fotopoula to znamenalo novou inspiraci lidovým divadlem a folklorními zvyky, v jeho scénografiích, kostýmech a maskách se objevila naivita. Prohloubil v nich svůj osobitý výraz, který v následujících inscenacích vyústil v expresi a posléze v minimalismus. K citované linii řadíme inscenace antických komedií, které vznikly ve spolupráci s Karolosem Kounem (*Acharňané*, 1976; *Mír*, 1977; *Ženy o Thesmoforiích*, 1985) či Uměleckým divadlem (*Jezdci*, 1979, režie: Giorgos Lazaris). Z tragédií režírovaných Kounem nesou lidové znaky *Bakchantky*, (1977), *Oresteia* (1980), *Spoutaný Prométheus* (1983) a *Élektra* (1984). Z dalších inscenací pak *Kyklop* (1988, režie: Giorgos Armenis) a *Alkéstis* (1995, režie Lydia Koniordou), mezi lidovým a rituálním kolísají *Bakchantky* (1991, režie: Nikos Charambous).

Použití barvy a vlastní výraz, kterého dosáhl při spolupráci s Kounem, ovlivnily další linii, kterou s jistou dávkou nadsázky můžeme nazvat linií exprese. Rozlišení barev, příklon od lidové slavnosti k rituálu a agresivní a hrůzná podoba postav - to jsou hlavní znaky *Oidipa krále* (1987, režie: Giorgos Michailidis). Nadvláda agresivní červené jako všudypřítomné krve zaplavila *Bakchantky* (1991, režie: Nikos Charambous) a *Tantala* (2001, režie: Sir Peter Hall).

Jinou linií, která v umělcově tvorbě převažuje hlavně v posledních letech, je sklon k minimalismu, jednoduchosti barev a kostýmů. Fotopoulos za svůj život vytvořil nepočítatelné množství kostýmů, přesto se ale zdá, že jednomu typu dává přednost. Stříhem jednoduchá tunika nebo-li pruh látky, který má otvor na hlavu a je sešit po bocích, vždy kryje herce od hlavy až k patě, barvami odlišuje postavy a zdobí ji většinou náhrdelníky nebo dlouhé šály. Samotnou scénografii většinou netvoří víc, než pár prken, podium nebo jen minimálně členěný prostor. V tomto duchu vznikly například inscenace: *Oresteia* (1993, režie: Giorgos

Michailidis), *Elektra* (1996, režie: Lydia Koniordou), *Oidipús král* a *Oidipús na Kolóně* (2002, režie: Sotiris Hatzakis), *Hérakles* (2002, režie: Andrej Serban).

Poslední linií je realismus v antické tragédii, kterou tvoří inscenace *Alkéstis* (1984, režie: Yannis Houvardas), *Bohatství* (1985, režie Luca Ronconi) a *Ifigénie v Tauridě* (1991, režie: Yannis Houvardas).

Jako zářný příklad prolínání téměř všech zmíněných stylů uvedme inscenace *Oidipa krále* a *Oidipa na Kolóně*, takzvaných *The Oidipus Plays*, které režíroval Sir Peter Hall (1996). Scénografii tvořilo jakési molo, které vybíhalo do středu orchestry, kostýmy byly černé hávy s červenými šálami, Theiresias jako by vylézal z bažin a cáry látky na kostýmu oslepeného Oidipa vypadaly jako obvazy.

Zmiňované linie se zřídka objevují i v ostatních inscenacích, tedy mimo antické drama. Silně expresivní líčení, kostýmy a scénografie vznikly hlavně ve spolupráci s režisérem Yannisem Houvardasem na inscenacích Genetova *Balkónu* (1984), Molinova *Dona Juana* (1989) a *Škoda, že je děvka* Johna Forda (1986). Inklinace k minimalismu se projevila v inscenaci *Julius Caesar* (1992, režie: Peter Stein), stylizace barvou v Honeggerově *Janě z Arku na hranici* (2004, režie: Thomas Moschopoulos).

III. 1. Počátky a "estetika hadrů"



Obr. 17

Fotopoulovy první inscenace antického dramatu se příliš nevymykaly z akademické podoby. Kostýmy, které vytvořil k inscenaci *Oresteia* roku 1972 (režie: Takis Mouzenidis, Národní divadlo), čistotou klasického tvaru pokračovaly ve Fokasově "škole". Nejdříve v inscenaci *Oidipús na Kolóně* s Alexisem Minotisem v hlavní roli z roku 1975 se Fotopoulos poprvé přiklonil k řešení kostýmů antického dramatu, které jsme nazvali estetikou hadrů⁴⁵. Oidipús v Minotisově a Fotopoulově interpretaci ztratil svou královskou vznešenost, hrdinský patos v kostýmu se proměnil ve zmeť otrhaných kusů látky, která halila hercovo tělo.

Ačkoli k opravdu osobitému výrazu a stylu dospěl až ve spolupráci s režisérem Karolem Kounem, estetika hadrů z jeho divadelních začátků se Fotopoulovým dílem prolíná

⁴⁵ O inscenaci *Oidipús na Kolóně* viz kapitola VI. 6. II.

dodnes. Kromě zmíněného *Oidipa na Kolóně* stejným stylem vytvořil hlavně kostýmy k Euripidově tragédii *Helena* z roku 1982 (režie: Andreas Voutsinas, Státní divadlo Severního Řecka) a k Sofoklově tragédii *Filoktétes* z roku 1988 (režie: Giorgos Lazanis, Umělecké divadlo). V *Heleně* jako malomocný ve špinavých obvazech vypadala postava Posla, v druhé tragédii to byl sám Filoktétes.

Z Fotopoulových raných scénografických návrhů antického dramatu se vymykají masky v inscenaci Aischylova *Spoutaného Prométhea* z roku 1974 (režie: Takis Mouzenidis, Národní divadlo). K nijak originální, poněkud nevýrazné scénografii, která se skládala z modelu skály - jakýmsi ztělesněním rýhovitých balvanů z gotických obrazů, Fotopoulos vytvaroval masky z kovových drátků. Z kovu byly vrtulovité rohy Ió i paprsky vycházející z Okeanovy čelenky. Dráty vycházely z kovové helmy pokrývající celou hlavu a v obličejové části se sbíhaly kolem očí, čímž maskám tvořily jakési brýle (u Ió byl tento prvek masivnější maska postavy působila jako letecká helma z počátků aviatiky).

III. 2. Inspirace lidovým divadlem a spolupráce s Karolosem Kounem

Ačkoli v uměleckých směrech, stejně jako v tvorbě jednotlivého umělce se dá jen těžko datovat přelom, přesto se s jistou dávkou nadsázky a obezřetnosti dají najít data či události, které dotyčného člověka či dotyčnou epochu změní. Pro Dionisa Fotopoula byl takovýmto pomyslným přelomem rok 1976, kdy došlo k jeho první spolupráci s největší osobností novořeckého divadla, s režisérem Karolosem Kounem. Fotopoulova práce se tehdy také poprvé v jeho kariéře svým podílem na inscenaci postavila na rovnocennou úroveň s kladem režiséra. Od premiéry jejich *Acharňanů* můžeme sledovat jasný zlom v estetice Fotopoulových scénografií antického dramatu. Inspirace lidovými tradicemi a naivním uměním byla rozhodujícím východiskem i pro další tvůrčí období (např. *Jezdci*, 1979; *Kyklop*, 1988; *Bakchantky*, 1991; *Alkéstis*, 1995) a prolíná se umělcovým dílem do dneška.

Dobové kritiky inscenací, na kterých s Kounem spolupracovali, oscilují mezi dvěma póly. Z prvního je znát nesmírná úcta ke Kounovi a k jeho režijní praxi, která vpravdě založila moderní řeckou režii. Z druhého proudu kritik je ale cítit to, co se první bojí si přiznat. Koun se ocitl na konci svého tvůrčího života a jeho inscenace už zřejmě měly více chyb, než kladů. Z níže citovaných inscenací antického dramatu odborná veřejnost veskrze kladně přijala vlastně jen *Acharňany*. Ostatní představení byla převážně statická, vítězil v nich patos a reklamáce a ani Kounův realismus se neukázal jako ten pravý klíč k interpretaci antických tragédií. Nakonec bylo Umělecké divadlo srovnáváno s Národním divadlem, proti jehož

inscenační praxi stálo od svého založení v opozici. Na začátku přinesl Koun do řeckého divadla ensemblovou souhru, živost představení, experimentálnost a pravdivost v herectví, která kontrastovala s patosem a umělostí Národního divadla. Ke konci jeho dlouholeté divadelní dráhy se ale Kounovy režie paradoxně změnil v to, proti čemu se ve svých začátcích vymezoval.

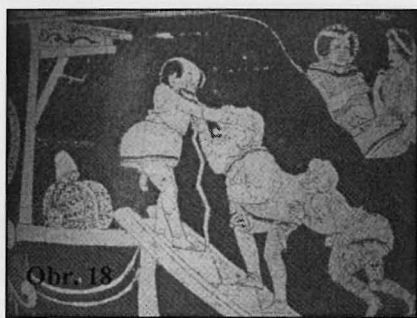
Dionisis Fotopoulos s Karolosem Kounem spolupracoval do roku 1985 a inscenovali spolu celkem devět antických dramát - tři komedie (*Acharňané*, 1976; *Mír*, 1977; *Ženy o Thesmoforiích*, 1985) a šest tragédií (*Bakchantky*, 1977; *Oidipús král*, 1978; *Trójanky*, 1979; *Oresteia*, 1980; *Spoutaný Prométheus*, 1983; *Elektra*, 1984).

III. 2. 1. *Acharňané*

Aristofanés: *Acharňané*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1976.

Pro interpretaci *Acharňanů* našel Koun spolu se svým scénografem prostou, ale takřka geniální metaforu - Aristofanovu komedii hráli jako lidové divadlo o Karagiozisevi. Aristofanův Dikaiopolis má s Karagiozisem mnoho společného. Oba odkazují k folkloru, oba jsou satiričtí ke společnosti, spojují v sobě vulgaritu s lyrikou a konečně oba jsou lidoví hrdinové, kteří svým selským rozumem vždy přechytračí ty mocnější. Kromě toho spojením antického Řecka se stále živou, nejpopulárnější postavou řeckého stínového divadla se velmi elegantně podařilo to, po čem volají snad všichni kritici světa - hra byla pro diváky aktuální a spojovala jejich antickou minulost s řeckou přítomností.

Lidovost inscenace ale nespočívala jen v prvoplánově křiklavých kostýmech a zesměšňujících maskách, naopak se výrazně dotvářena výtvarnou složkou hlásila k čisté



divadelnosti lidových zvyků a oslav. Také z kritik je cítit nadšení ze "slavnostní atmosféry"⁴⁶ představení: "*Čerpající z každého koutu řecké skutečnosti - od Karagiozise po lidovou oslavu a divadelní revue - panu Kounovi se podařilo "vzkřísit" aristofanovskou komedii.*"⁴⁷

Fotopoulos pro inscenaci navrhl jednoduché dřevěné podium o dvou stupních, které s podlahou a mezi sebou spojovaly dva dřevěné schody. V zadní části podia byl natažený závěs z bílého plátna. Herci za ním buď hráli karagiozisovskou

⁴⁶ Φένεκ - Μικελίδης, Ν.: *Αχαρνής Αριστοφάνη*, in: Ελευθεροτυπία, 29. 7. 1976, s. 5.

⁴⁷ Φένεκ - Μικελίδης, Ν.: *Αχαρνής Αριστοφάνη*, in: Ελευθεροτυπία, 29. 7. 1976, s. 5.

stínohru, nebo zůstal stažený po straně podia. Takto prostá scéna, na které se hrála už flyacká komedie, byla Pnykou i Dikaiopolidovým domovem, interiérem i exteriérem.

Pro stylizaci inscenace více než samotná scéna byly důležité kostýmy, a hlavně masky. Podobně jako inscenace čerpala z lidové slavnosti, tak i výtvarná stránka se hlásila k její divadelnosti. Vesnický oděv jednoduchého střihu, tradiční lidové kalhoty *vra*ka, stylizované pláště⁴⁸ chóru, barevné pentle a věnce Tanečnic, naivní masky s nemaskovanými šňůrkami, kterými držely na obličejích, či disproporce rozevláté masky Míru⁴⁹ - to vše a jistě i víc ve službě divadelní slavnosti.

Jak jsem už zmínila, hlavní inspirací a předobrazem Dikaiopolida byla lidová loutka Karagiozis. Přesto Dikaiopolidova maska z mnoha Karagiozisových podob převzala jen jeden, zato ale naprosto charakteristický rys - mohutný nos. Fotopoulos svému Dikaiopolidovi - Karagiozisovi přidal léta, když jeho masce přidal plnovous a ubral vlasy. Hnědošedému kostýmu vévodí odrbané široké kalhoty *vra*ka, pocházející z mužského lidového kroje. Přichází na Pnyx vybaven tornou na zádech, na které visí malá loutna a dva dlouhé svazky česneku.

Masky a kostýmy aténských vyslanců kontrastovaly s okolím svou barevností. Obdélníkové pláště s průstřihem na hlavu, které halily herce od krku až po paty, byly sešity z mnoha mnohobarevných čtverců látky. S barevností kostýmu ladily žluté slaměné kloboučky, které nesly jisté znaky orientu a které seděly na naddimenzovaných bílých obličejových maskách. Masky z tuhého materiálu (zřejmě ze sádry) a s otvory na místě očí a úst připomenou řecké naivní náhrobní reliéfy z 19. století. Inspiraci lidovými reliéfy a dřevoryty⁵⁰ Fotopoulos přiznává i u Lamachovy masky. Lamachův obličej s mohutným havraním obočím a knírem rámuje husté vlasy, které plynule přecházejí v hustý plnovous. Kostým pupkatého Lamacha tvořily opět kalhoty *vra*ka a tříčtvrteční kabátec zakončený krátkou sukénkou, která v komediích obyčejně zdobí válečníky. Jeho hrud' zdobilo velké slunce, jehož obličej opět odkazuje k lidovému umění⁵¹ a kolem něhož byly poskládány šupiny zlata ve tvaru vojenských prýmků. Kulatý "obličej" slunce se navíc nápadně podobá kulatému Lamachovi,

⁴⁸ Šlo vlastně jen o pruh látky s prostríženou dírou na hlavu. Tento typ kostýmů je pro Fotopoulovy práce typický.

⁴⁹ Vysoká maska Míru byla nasazena na hercova ramena, a tím došlo k disproporci. Z dlouhého těla s velkou hlavou tak vyukovaly dvě malé ruce. Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 20.

⁵⁰ Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 22.

⁵¹ Viz lidové výšivky, in: Φωτόπουλος, Διονύσης, Δεληβόρριος, Άγγελος: *Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 1997, s. 303. Nebo in: Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 22 - 23.

čímž jen násobí Lamachovu nabubřelost a komičnost - Lamachos ve vidině své zářné velikosti nosí na hrudi sám sebe.

Inspirace lidovým uměním se projevila i v dalších maskách. Masopustní masky z tykví⁵², na kterých jsou přilepené rohy a vousy podobně jako na dalších postavách *Acharňanů*, se obrazily v tykvovitých hnědých maskách na hlavách chóru⁵³. Pro náčrtky kostýmů Trachiňanů si Fotopoulos vypůjčil obrovské kravské zvony, které nosí u pasu karnevalové masky v Kavale⁵⁴. Obličejové masky Tanečnic zase nesou znaky svatebních masek z masopustu v Makedonii. Bílá tvář bez výrazu s červeně namalovanými ústy a kolečky na tvářích, ukrytá pod plavou parukou a věncem z barevných květů je znakem nejen pro Tanečnice, ale i pro Mír. Opentlená, osmdesát centimetrů vysoká maska Míru, kterou měl herec nasazenou na ramenou⁵⁵, připomene loutky ze slovanských lidových tradic vynášení Smrti. Podobné masky či loutky Fotopoulos použil v následujících inscenacích Aristofanových dramát *Mír* (1977) a *Jezdci* (1979).

Velmi podobně byly stylizovány i další postavy komedie. Pro celou inscenaci jsou charakteristické hlavně přírodní materiály (masky, scéna) nebo materiály přírodních barev (kostýmy). Vousy a kníry ze slámy byly viditelně připevněny šňůrkami na mrkvovitý nos a neorganizovaně trčely z obličeje. Kostýmům vládly barvy půdy - hnědá (Poslanci, Dikaiopolis), tmavě oranžová (Tanečnice) a žlutá (Mír, Tanečnice) - a přírodní materiály - hrubé plátno, pytlovina, sláma.

Inscenace používala několik druhů masek. Byly tu masky, které pokrývaly celou hlavu (Poslanci) a obličejové polomasky (vojáci). Pak tu byly obličejové masky - lehce amorfni z tvrdého materiálu (Ambassadors), naivní papírové (Tanečnice) či zcela realistické (Dikaopolis). Jiným typem byla maska Míru, která svou podstatou hraničila s loutkou. Jistým druhem masky či maskování bylo Lamachovo líčení s nalepeným obočím, parukou a vousy a nasazovací nosy a vousy na tkaničkách. V inscenaci vystupovaly i postavy bez masek.

V dobových kritikách se o představení *Acharňanů* dočteme jen chválu. Líbila se interpretace a živost komedie, líbily se kostýmy i scéna⁵⁶. Dočteme se dokonce, že "svým stylem pan Fotopoulos věří v Karagiozise více než ostatní."⁵⁷

² Viz maska mnicha ze Svaté Heleny, in: Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 18 - 19.

³ Masky byly vyrobené z vydlabaných tykví. Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 18 - 19.

⁴ Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 27.

⁵ Masky začínala přibližně tam, kde herci končila hlava. Herec viděl otvory pod bradou masky. Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 20.

⁶ Δρομάζος, Στ. Ιω.: *Αριστοφάνη Αχαρνής*, in: Καθημερινή, 24. 7. 1976, s. 7.

⁷ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Τα κουρέλια του Τήλεφου*, in: Το Βήμα, 18 - 19. 8. 1976, s. 4.

III. 2. 2. Mír

Aristofánés: *Mír*, režie Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1977.

Dionisis Fotopoulos s Karolosem Kounem v inscenaci Aristofanova *Míru* navázali na slavnostní náladu a lidovou stylizaci *Acharňanů*. Ovšem ne stejně úspěšně. "*Koun tlačí inscenaci k (prý) lidové slavnosti a snaží se najít současné analogické paralely. Ale nachází je, i když jednoduše folklorizuje? Jeden příklad: Trygaios je vinohradník a sbor Míru se skládá z vesničanů a rolníků. Kde je tedy folklor či paralela?*"⁵⁸

Fotopoulos pro *Mír* navrhl téměř totožnou scénu jako pro *Acharňany* - dřevěné podium se dvěma stupni, které opět spojovaly dva schody. Na jevišti stálo několik malých krychlových bedýnek, které sloužily jako stupínky pro herce nebo jednoduše jako odkládací plocha pro další rekvizity (např. pro ovoce při závěrečné svatební veselici). Na návrzích k *Míru*⁵⁹ Fotopoulos zaplnil jeviště rozvěšeným prádlem, výsledná verze nakonec nebyla tak drastická. Několik spodniček a košil viselo přes horní lištu v zadní části jeviště, kterou kryl - stejně jako u *Acharňanů* - roztahovací závěs. Naopak oproti *Acharňanům* scéna tentokrát naznačovala místo děje. Rozvěšené oblečení, záplaty na závěsu a bedýnky - přepravky naznačovaly Trygaiovo rolnické obydlí.

Výtvarný výraz inscenace se opět soustředil převážně na kostýmy a masky, v kterých Fotopoulos rozvinul to, co vytvořil v *Acharňanech*. Najdeme tu vysoce stylizované loutky, paruky a masky pokrývající obličej či celou hlavu, ale oproti *Acharňanům* se výtvarná stylizace tentokrát více projevila i v kostýmech.

Fotopoulovy skici⁶⁰ k maskám Výrobce zbraní, které inspirovaly americké karikatury bohatých průmyslníků⁶¹, představují obtloustlé hlavy s malýma očima a velkými tvářemi, na nichž sedí malilinkaté cylindry. Ze skic nakonec vznikla obrovská bílá maska s náznaky očí, uší a uší, jinak ale velmi amorfního tvaru, který jen vzdáleně připomínal hlavu. Naddimenzovaný byl výsledně i vysoký cylindr. Zbrojaři s útlýma nohama do "O" a s velmi nycpanými převislými břichy, nacpání v bílých košilích, černém obleku a přiškrcení ruhovanou kravatou, vypadali jako opravdové kreatury válečného průmyslu.

Naivita ve výrazu i malbě charakterizuje loutky bohyně Eiréné a masky Úrody, slavnosti, Trygaiových dcer a Věštců. Loutku Eiréné, téměř dvojnásobně převyšující herce, vořily žluté našasené šaty na dřevěném kříži a na něm nasazené sněhově bílé ruce a hlava na

⁵⁸ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Αριστοφανικά Β'*, in: Το Βήμα, 14. 9. 1977.

⁵⁹ Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Σκηνικά – κοστούμια Ι*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.

⁶⁰ Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 30.

⁶¹ Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 30

žirafím krku. Šaty odkrývaly dva prsy na ploché hrudi, ruce ohnuté v lokti směřovaly vzhůru a v prstech držely dvě bílé holubice. Obličej loutky s velkýma namalovanými očima, červenými kolečky na tvářích a červenými rty nevyzařoval žádný výraz. Loutka byla zezadu nesena hercem, jako se při lidových slavnostech vynášela Smrt nebo Jidáš. Eiréné se ve Fotopoulově a Kounově pojetí z němé postavy stala symbolem znovuzískaného míru a po svém vstupu na scénu byla obřadně zavěšena na zadní lištu do středu jeviště.

Úroda vstupovala na scénu s košíčkem plným ovoce. Její kostým i maska byly poskládány podobným způsobem jako obličej z Arcimboldových obrazů⁶² - zelené nařasené šaty byly pošíty žlutými, hnědými a zelenými listy a trsy zralého vína, stejně tak její vlasy se skládaly z vína, listů a různých druhů ovoce. Ve svých skicách ji Fotopoulos obdařil květinami a ovocem i v obličejí (květy místo očí, jablka místo tváří), výsledná podoba se nakonec držela jen barvy. Konečně pro Fotopoulou inspiraci nemusíme chodit až do renesanční Itálie, stačí jedna návštěva v *Muzeu Benaki*, abychom pochopili, že podobně naivní obličej se promítají v nasbíraném umění od čtvrtého století⁶³.

Obličejová maska Úrody byla vyrobená z tvrdého materiálu (zřejmě papír a sádra) a vybarvená v červeném. Vidíme růžový obličej s červeně zvýrazněným nosem, otevřenými rty a koly na tvářích. Nad výraznými očima obočí z vinných lístků, místo uší citrony. V závěrečné svatební scéně přibyl Úrodě mohutný bílý závoj, který ostatní účastníci veselice roztáhli do šíře - Úroda tak zaujala podobnou polohu jako Eiréné, která visela v přímce za ní a její šaty byly podobně roztažené po jevišti.

Masky a kostýmy Trygaiových dcer a Slavnosti byly obdobou Úrody. Kromě symbolů úrody a plodnosti jejich masky vypadaly téměř shodně - široké obličej, výrazné oči, dlouhý vybarvený nos, malá ústa a zvýrazněné tváře červenými kruhy. Nad čelem se houpal řetízek ze zlatých penízků, pozůstatek tradičního řeckého kroje s šátku lemovaného kruhovými flitry nebo třásněmi (mužská varianta). Věšci měli na obličejí masky se špičatým nosem a přilepenými vousy ze slabých proužků látky.



² Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 33.

³ Viz Φωτόπουλος, Διονύσης, Δεληβόρριος, Άγγελος: *Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 1997, s. 176, 195, 196, 243.

V inscenaci se objevily i další způsoby maskování - dlouhé hnědé nosy na gumičkách, které zdobily sbor atických rolníků. Fotopoulos ve svých skicách⁶⁴ viděl rolníky jako chodící polidštěné brambory (nebo bramborovité lidi?), jejich vizáž měla odpovídat produktům jejich práce. Vesnickému oblečení odpovídaly šedé či tmavě hnědé kamaše, vestičky a čapky s kšiletem. Hlavní část kostýmu ale tvořil jakýsi lehce vyztužený, pytlovitý návlek, který sahal od ramen až ke kolenům, nad nimiž byly prostříženy otvory pro nohy; jeho dolní konce byly sešity v rozkroku, a herci tak prodlužoval tělo. Jeho těžiště se přesunulo do nafouknuté části nad kolena a herec tímto jednoduchým a nevтіravým vtipem nakonec opravdu působil bramborovitě.

Ve finální scéně se rolníci - už bez masek - vrátili na jeviště v nejefektivnějším kostýmu představení. Pytlovitá těla vystřídaly ženské sukně a živůtky různých barev, z kterých vyrůstala obrovská kulatá řadra⁶⁵. Žluté paruky s rozčepřenými culíky nahradily čepice. Velké bílé mašle spínaly vlasy, z nichž padaly žluté látkové pentle. Tento obraz plodnosti, veselí a divadelní fantazie doplňovaly opentlené svíce s kousky svatebního závoje bohyně Úrody.

III. 2. 3. Jezdci

Aristofanés: *Jezdci*, režie: Giorgos Lazanis, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1979.

Fotopoulovo scénografické řešení k inscenaci *Jezdců* využilo lingvistické příbuznosti



starořeckých slov kůň (hippos) a jezdcí (hippés)⁶⁶. Základním materiálem prostoru se stalo seno - udusaným senem vystlal celou orchestr a v jejím pozadí poskládal krychlové svazky slisované slámy do průčelí Démova domu. Stavení bylo vysoké přibližně dva metry, díry mezi svazky tvořily okna vedle centrálního vchodu, který zakrýval závěs stejné barvy.

Jednotlivé svazky sena ležely i v přední části jeviště a tvořily i dvě nízké stěny po obou stranách domu. Všechny útvary stály po okrajích kruhového půdorysu orchestry, střed jeviště byl volný a sloužil jako hlavní herní prostor. Slaměné objekty dohromady tvořily malé

⁶⁴ Viz Uršič, Giorgio Ursini (editor): *Dionisis Fotopoulos. Scenographer*, Atény, 2005, s. 40.

⁶⁵ Odkrytá řadra se od této inscenace staly jedním z oblíbených Fotopoulových výtvarných prvků.

⁶⁶ Analogie v češtině by byla asi kůň a koňák. Stylizace sboru do podoby koní není nijak originální a vychází až z antiky (viz níže).

uzavřené náměstí, do kterého ústily dvě ulice. Nasvícení do středu orchestry zahalovalo obrysy zdí a domu do stínu, a zvětšovalo tak dojem, který zanechávalo seno samo o sobě - stavby vypadaly polorozpadle a velmi chudě.

Pro stylizaci sboru do podoby koní Fotopoulos čerpal z antických a lidových zdrojů. V materiálech k jeho skicám⁶⁷ najdeme reprodukce vázy z 5. století př. Kr., na které je zobrazen sbor z Jezdců v maskách koní⁶⁸. Vedle ní se vyskytují fotografie z karnevalových slavností z různých koutů světa (mezi nimi i Československo), které ukazují podobný způsob nošení masky, jaký představují černé figury na antické váze. Například malý chlapec z Pnom - Penhu⁶⁹, který má na hlavě nasazený klobouk ve tvaru koní hlavy. Masky nekryje obličej, ale zkroucení chlapcových rukou naznačuje stylizaci do koňských kopyt, či držení uzdy a jízdu na koni, jak ji známe ze Svatého grálu Monty Pythonů⁷⁰.

Fotopoulovy skici⁷¹ ke kostýmům chóru nakonec čerpaly z antiky více, než samotná



inscenace - Fotopoulos viděl sbor nahý do půli těla, s masitými koňskými hýžděmi a náležitě dlouhým falem. Nahou hrud' nakonec nahradily košile tělové barvy, masité pozadí hnědé široké kalhoty zúžené a sepnuté nad kotníky, faly se v inscenaci neobjevily vůbec. Masky s velkým černým okem byly vyrobené z papíru technikou papiér - maché. Masky seděla

herci na temeni hlavy, její čumák přesahoval hercovu hlavu, ale po výše zmíněném karnevalovém vzoru mu maska nezakrývala obličej. Fotopoulos sjednotil kostýmy a masky se scénografií, když je okrášlil stejným materiálem, který tvořil celou scénu - hříva na maskách a dlouhý ohon na kalhotách byly opět ze sena.

Inspirace karnevalem se v inscenaci objevila ještě jednou - v podobě velkého karnevalového koně. Tradiční karnevalová figura koně, kterého tvoří několik lidí a přes ně přehozená látka s koňskou hlavou, se kromě masopustních průvodů objevuje i v řeckých tancích kolem májky.

⁶⁷ Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 60.

⁶⁸ Váza s černými figurami, 5. století př. Kr., Berlínské muzeum.

⁶⁹ Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 60.

⁷⁰ Fotografie z inscenace *Jezdců* nasvědčují tomu, že ruce herců zřejmě v některých scénách představovaly koňská kopyta. Viz in: Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 62- 63.

⁷¹ Viz Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980, s. 61.

Inscenace představila i další masky, které svou naivitou navazovaly na masky z *Míru* (a mnohokrát je i překonaly). V maskách *Míru*, *Atény* a *Tanečnice z Jezdců* se opakují shodné rysy, jako například u masek *Míru*, *Úrody* a *Trygaiových dcer* v *Míru* - velké oči, červená kolečka místo tváří, dlouhý, štíhlý nos, zvýrazněná malá ústa. Z masky *Tanečnice* nad čelem vyrůstaly malé žluté a hnědé lístky, červené bobule a tři útlé svazky březových větviček. Z bílé masky *Míru* zase prořídle suché větve a za pomyslnými ušima dlouhé slaměné vlasy⁷². Masky *Míru* a *Atény* dvakrát převyšovaly ostatní postavy. Herci byly připevněné na speciální čepici, která nebyla vidět a která zajišťovala, aby se dlouhá maska při pohybu herce nepřevrátila. Herec viděl otvorem pod bradou masky (viz maska *Míru* v *Acharňanech*). Kostýmy přebíraly styl maškar z *Acharňanů* a *Míru* - dlouhé rozevláté a řasené šaty amorfního střihu. Kostým *Tanečnice* odkrýval její ňadra a přikrýval dvě dřevěné tyče, které jí prodlužovaly ruce.

Použitím přírodních materiálů podzimních barev masky dolad'ovaly celkovou atmosféru scénografie. Fotopoulos zde použil princip, který později obměnil v inscenaci *Bohatství*⁷³ - seno jako znak podzimní sklizně a podzimní maškary jako oslava úrody.

III. 2. 4. Bakchantky

Euripidés: *Bakchantky*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1977.

Dobové reflexe popisovaly představení *Bakchante* jako "poetické spojení barev, pohybu, rytmu, písni a tance, které dodává inscenaci sílu"⁷⁴. Zdůrazňovaly význam dramatu jako jediného z antických dramát, jehož tématem je dionýský obřad, těsně související se samotným zrodem tragédie⁷⁵. Karolos Koun ke své koncepci *Bakchante* řekl: "Snažil jsem se sladit obřadní prvek s realistickým a lidským. Současně používám prvky z afrického a východního divadla, protože Dionýsos přichází do své vlasti, do Théb, po triumfálním vítězství při toulkách Asií."⁷⁶ A Dionisis Fotopoulos, který



⁷² Protože vlasy vyrůstaly jen od uší a větvě po stranách lebky, maska měla mezi větvemi pleš.

⁷³ Aristofanés: *Bohatství*, režie: Luca Ronconi, Národní divadlo, Epidaurus, 1985.

⁷⁴ K. Π.: "Βάκχες": Συνταίριασμα του ονειρικού με το ρεαλιστικό στοιχείο, in: Το Βήμα, 26. 7. 1978.

⁷⁵ Βρεττού, Κάτια: οι "Βάκχες" του Κουν έρχονται στην Αθήνα, in: Απογευματινή, 26. 7. 1978.

⁷⁶ Βρεττού, Κάτια: οι "Βάκχες" του Κουν έρχονται στην Αθήνα, in: Απογευματινή, 26. 7. 1978.

jako obvykle nebyl na tiskové konferenci, ale jehož podíl na inscenaci byl zásadní⁷⁷, dodává: "Má práce se koncentruje na tvary a barvy, které nejsou vůbec romantické. Snažím se zdůraznit sílu pathosu a smu."⁷⁸

Scéna byla velmi prostá. Kritiky nepřeháněly, když scénografii označily jen za "černé závoje a několik dřevěných desek"⁷⁹. Na podlaze z bílých desek ležel dlouhý pruh červené látky, obraz krvavého potoka, který tekł jevištěm a ztrácel se v horizontu, vykrytém černými závěsy. Za několik let později, v inscenaci *Élektry*, se Fotopoulos s Kounem nespokojí jen s krvavou říčkou, ale červenou barvou, barvou krve a lásky, zaplní celou orchestrů divadla v Epidauru. Z krvavého potoka se stane celé jezero.

Se světlou podlahou kontrastovaly černé kostýmy sboru. Tvořila je černá roucha, z nichž "se náhle zjevují krvavé ruce a nohy"⁸⁰. Dionýsův kostým byl do značné míry shodný s chórem, ale jeho roucho bylo jako jediné bílé.

Všechny postavy měly obličejové polomasky a paruky. Masky byly obyčejné, kopírující tvar obličeje (zakrývaly ho od čela po nos a tváře) a jednobarevné (Dionýsova maska byla bílá, masky sboru měly šedohnědou barvu). Paruky byly vyrobené z přírodních materiálů - dlouhá vlákna slámy (nebo podobně vypadajícího materiálu) tvořila umělé vlasy (Agaué, sbor), větývky břechťanu, smotané do nízké korunky nad čelem, asociovaly antický onkos (Agaué, Dionýsos).

Snad nejtvrďší kritik Kounových inscenací této doby, Kostas Georgousopoulos se rozčiloval nad tím, že sbor bakchantek nadržel v rukou thyrsos: "*Chór držel hole! Thyrsos je symbol plodnosti a každý pokus ho napodobit vyzní naprázdno.*"⁸¹ Ale dodává, že "*kostýmy pana Fotopoula byly excelentní (Teiresias, Dionýsos, Agaué)*"⁸².

III. 2. 5. Oresteia

Aischylos: *Oresteia*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidauros, 1980.

Aischylos: *Oresteia*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidauros, 1982.

Kostas Georgousopoulos označil Kouna za "režiséra nuancí a psychologického stupňování"⁸³, což ovšem lze jen těžko s úspěchem uplatnit na Aischylových dramatech.

⁷⁷ Σινεταρ, Μίκλος: *Πρωτόγονες οι Βάκχες μου λέει ο Κούν*, in: Ελευθεροτυπία, 6. 8. 1977.

⁷⁸ Σινεταρ, Μίκλος: *Πρωτόγονες οι Βάκχες μου λέει ο Κούν*, in: Ελευθεροτυπία, 6. 8. 1977.

⁷⁹ Κ. Π.: "Βάκχες": Συνταίριασμα του ονειρικού με το ρεαλιστικό στοιχείο, in: Το Βήμα, 26. 7. 1978.

⁸⁰ Σινεταρ, Μίκλος: *Πρωτόγονες οι Βάκχες μου λέει ο Κούν*, in: Ελευθεροτυπία, 6. 8. 1977.

⁸¹ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Τό συναξάρι του θεού*, in: Το Βήμα, 24. 8. 1977, s. 4.

⁸² Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Τό συναξάρι του θεού*, in: Το Βήμα, 24. 8. 1977, s. 4.

⁸³ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Οι φρυκτωρίες*, in: Το Βήμα, 27. 8. 1980, s. 5.

Koun prý neporozuměl tragice rodu, kolísal mezi typologizací a psychologizací, přičemž Aischylovi neodpovídá ani jedno⁸⁴. Inscenaci se vyčítal neodpovídající rytmus mluvy, bezúčelné omezení chóru⁸⁵ a ječivá deklamace⁸⁶. Ze zdrcující kritiky nevybočoval ani Fotopoulův podíl, neboť prý příliš "*experimentoval se svou fantazií*"⁸⁷ - jak to tak obvykle bývá, přiznal se mu velký talent, který ovšem tentokrát šlápl vedle. "*Každý z těchto prvků (z prvků kostýmů - pozn. MI) měl nepochybně styl a vkus, všechny dohromady sloužily optickému pomatení a klamu.*"⁸⁸

Snad pod tíhou zdrcující kritiky, či jen ve své touze po experimentech Karolos Koun znovu uvedl *Oresteiu* na jeviště divadla v Epidauru, a to v šokující rychlosti hned po dvou letech. I když si pro druhou *Oresteiu* si vybral téměř stejný okruh spolupracovníků (ovšem už bez Meliny Merkouri v roli Klytaiméstry), v takto krátké době vytvořil zcela odlišné představení. Přesto tento fakt zřejmě zmátl většinu historiků natolik, že téměř v žádných publikacích (nevyjímaje ani seznam Fotopoulových scénografických prací) se zmíněné dvě inscenace neoddělují.

Oresteia, 1980: Scénografický návrh k první *Orestei* zaplňoval zadní část orchestry různě velkými, na pohled kamennými útvary, které kopírovaly obdélníkový pozůstatek chrámu na ostrově Naxos. Obdélníky dohromady tvořily nesouměrnou skrumáž bran, kterými podle této varianty měli přicházet a odcházet herci. Scénografie spíše než palác představovala celé město, temné a dávno vymřelé či opuštěné pod tíhou rodové kletby.

Sbor žen, které přicházejí obětovat na Agamemnónův hrob, měl na sobě naturalistickou, polyesterovou polomasku, kterou lemovaly kruhové šperky. Celý obličej, ramena a ruce halil černý průhledný šál. Choéforoi působily trochu jako sešněrované, zatímco Erinye byly ztělesněním noční mûry. Jejich obličej nehalila maska, ale bílý poloprůhledný šátek. Kus gázy držel na černé masce, která tvořila jakousi elastickou čepici se svislým popruhem ukotveným pod bradou. Tím, že zakrytí obličeje dovolovalo formovat různé grimasy, aniž by ovšem byly výrazně znát jeho rysy, Erinye vypadaly jako zafačovaní malomocní. "*Sbor Erinyí jako postavy ze středověkých chalkografií nebo dřevorytů představující lidi, zasažené leprou, jejichž obličej zakrývaly tulipány.*"⁸⁹

⁸⁴ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Οι φρυκτωρίες*, in: Το Βήμα, 27. 8. 1980, s. 5.

⁸⁵ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Οι φρυκτωρίες*, in: Το Βήμα, 27. 8. 1980, s. 5.

⁸⁶ Δρομάζος, Στ. Ιω.: *Αισχύλου "Ορέστεια"*, in: Καθημερινή, 12. 8. 1980.

⁸⁷ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Οι φρυκτωρίες*, in: Το Βήμα, 27. 8. 1980, s. 5.

⁸⁸ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Οι φρυκτωρίες*, in: Το Βήμα, 27. 8. 1980, s. 5.

⁸⁹ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Οι φρυκτωρίες*, in: Το Βήμα, 27. 8. 1980, s. 5.

Oresteia, 1982: Scénický návrh ke druhé *Orestei* nakonec představoval dřevěnou čtvercovou plošinu na orchestře s pohyblivými dřevěnými panely na jejím zadním konci. Fotopoulova scénografie se vyznačovala minimem prvků: vysoká dřevěná zeď, která rámovala jeviště, se rozestupovala, a její dvě části tak tvořily bránu do paláce. Opět tedy další analogie k antickému řešení scénického prostoru - panely na místě skéné, symbolizující palác, za jehož dveře nám není dovoleno nahlédnout, a orchestra jako téměř prázdný hrací prostor.

Koun se ve své druhé *Orestei* ještě více hlásil k divadelnosti tím, že nechal herce před diváky přijímat své role⁹⁰. "*Herci sedí na lavicích kolem lešení na jevišti, zvedají se, oblékají, a když jsou na řadě, zúčastňují se představení.*"⁹¹ Triumfující Agamemnón se nevracel na voze, ale "*herce jednoduše stál na malém vyzdviženém stupátku*"⁹².

Inscenace se hrála v maskách, které opět odkazovaly k řecké lidové tradici. Fotopoulos s Kounem nejdříve zkoušeli různé druhy masek. První návrhy představovaly stylizované a nerealistické masky, které tvořila jen dokulata ohnutá čtvrtka s namalovaným naivním obličejem. Nakonec pro představení ale vybrali poloobličejové bílé masky s výraznými kulatými otvory na oči, které byly stejné pro všechny postavy. Masky tentokrát nesly ale i jiné významy a byly takřkajíc více vtaženy do hry. Herci si masky nasazovali, když jejich hrdina přesahoval lidské rozměry. Pokud se ale vrátil do lidských poloh, masky opět sundali⁹³. Hlasy a zpěv herců byly reprodukovány z magnetofonu, což zvláště v případě Uměleckého divadla vyvolalo velké rozpaky. Kritik Kostas Georgousopoulos si na toto téma neodpustil jedovatou poznámku: "*Někdo by si myslel, že masky se použily jen proto, aby nebylo vidět, že se hercům nepohybují rty.*"⁹⁴

Jednobarevná tmavá roucha obohacovaly doplňky, například Klytaiméstřin válcovitý klobouček, z něhož padala vlákna slabých provázků a hnědých kůží, mezi nimiž byly propletené červené korálky. Vlákna tak tvořila náhrdelník, který splýval s rouchem až ke kolům. Když se Klytaiméstra zjeví jako duch, její tělo obepínají bílé šaty. Zkřížené ruce a šatka spínala a postava výsledně připomínala obživlou mumii. Kostým Pythie byl posítý zlatými lidskými postavičkami, které se objevily i na transparentech, jenž přinášel sbor, a které kopírují zlaté plíšky s lidskými siluetami z Muzea Benaki.

⁹⁰ U nás podobný princip použil Miloš Hynš v inscenaci *Orestei* roku 1962 (Mahenovo divadlo).

⁹¹ Κρητικός, Θόδωρος: *Ορέστεια*, in: *Ταχυδρόμος*, 11. 8. 1982.

⁹² Κρητικός, Θόδωρος: *Ορέστεια*, in: *Ταχυδρόμος*, 11. 8. 1982.

⁹³ Γεωργίου, Τ.: "*Ορέστεια*" του Αισχύλου, in: *Θεσσαλονίκη*, 6. 8. 1982.

⁹⁴ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Η δεύτερη εκδοχή*, in: *Το Βήμα*, 11. 8. 1982.

III. 2. 6. Spoutaný Prométheus

Aischylos: *Spoutaný Prométheus*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1983.

Přes mnohé výtky k Orestei Karolos Koun zřejmě ze svého stylu nic neslevil ani u následující inscenace antického dramatu - Aischylova *Spoutaného Prométhea*. Na adresu inscenace se dočteme i stejné výtky: Koun opět interpretuje drama v duchu lidového baroka, inscenace je sošná a pomalá, překlad tlumočí Aischylova slova, ale nerespektuje ani jeho rytmus, ani styl⁹⁵. Můžeme-li soudit podle dobových reflexí, z inscenace nakonec nejlépe vyšly Fotopoulovy kostýmy a scénografie: *"Z tvůrců byl úspěšný jen pan Fotopoulos. Jeho kostýmy v sobě měly vážnost i mýtus. V kostýmech sboru převládala snaha o plastičnost, ale aniž by to zřejmě byla jeho chyba, přesto se nevyvarovaly sošného (statického) výrazu - nakonec i režie si vystačí s estetickými stanovisky a pohyby, které dovádějí divadlo k bezradnosti."*⁹⁶ Scénografie by fungovala jako výrazová zkratka, kdyby ji nepřesvítily reflektory⁹⁷.

Kritik Tasos Lignadis ve své reflexi inscenace se scénografickým pojetím *Spoutaného Prométhea* překvapivě obsáhle polemizuje⁹⁸: *"První věc, která ohromila diváky (...), byla čistě režijní scénografie Dionisa Fotopoula. Ještě před začátkem scény působila jako ntlčenlivý prolog, který předem prozrazoval interpretaci představení. (...) Vyleštěná železná podlaha na orchéstrě dodávala vzhled vězení nebo koncentračního tábora. Scéna, aniž by působila agresivně v prostoru epidaurského divadla, naznačovala, že následující představení vonese rysy modernismu či "realismu", ať už tento termín chápeme v jakémkoli jeho myslu."*⁹⁹ Lignadis byl dále nespokojený, že představení nakonec nesplnilo to, co samo vizovalo. Místo očekávaného Prométhea jako současného a vždy každodenního hrdiny, který je uvězněn v malé cele v hitlerovském vězení, se dočkal Prométhea mýtického a titánského. *Nasvícením vše dostalo nádech impozantnosti a majestátnosti. V takovémto snovém okolí se objevili Kratos a Bia, v hrůzu nahánějící variaci posvátného obleku a celí v černém, světle modrý Okeanos a étericky bílý Hermés - obrazy ze světa nezřízené fantazie, děsivé zjevy, z nichž "onkos" z nich udělal něco, co se podobá netopýrům z dětské noční můry nebo děsivé ohádky... Intenzivnějšímu dojmu z provedení pomáhal i sbor Okeanových dcer. Byla to kupina světlých zjevení s maskami, které se podobaly sádrovým posmrtným obtiskům tváří.*

Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Κεντρόφυγη ροπή*, in: Τα Νέα, 17. 8. 1983, s. 2.

Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Κεντρόφυγη ροπή*, in: Τα Νέα, 17. 8. 1983, s. 2.

Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Κεντρόφυγη ροπή*, in: Τα Νέα, 17. 8. 1983, s. 2.

Scénografii inscenace věnoval téměř polovinu své kritiky, což nebývá zvykem.

¹ Λιγνάδης, Τάσος: *Μια παράσταση δίλημμα*, in: Καθημερινή, 14. 8. 1983.

Jako by obživly ze soch. Celé toto kostýmní kouzlení odporovalo scénografickému prologu (...), do každodenního a současného vrývalo to mytologické a věčné."¹⁰⁰

Světla opravdu většinu scény halila v tmu a soustředila se na jednotlivé postavy - tvořila oslňující zář v Prométheově obličejí či vykusovala z temnoty sbor Ókeanových dcer. Prométheus visel jako Kristus několik metrů nad jevištěm, na něž jako proud krve padalo jeho dlouhé a velmi rudé roucho. Sbor Ókeanoven měl na sobě široké, světle hnědé roucho a plášť stejné barvy, který je přikrýval od hlavy až k patě.

Naivní maska a široké roucho, které formoval pohyb zakrytých rukou, dodávaly sboru vzhled, který nemálo připomínal loutky. A od loutek ke zmiňované soše není daleko. Nutno ale zmínit, že samotný Fotopoulův kostým herce k sošným pózám nepředurčoval. Naopak byl přiměřeně plastický a sbor v něm mohl působit stejně dobře dynamicky.

Ió vystupovala ve zlatých šatech s dlouhým šálem přehozeným kolem krku a padajícím po zádech až na zem. Znak jejího přetvoření v krávu nesla zlatá maska, z níž kolmo vyrůstaly zlaté rohy. Stylizování jejího těla do tvaru kříže tak vlastně tvořilo analogii k Prométheovi - štíhlá přímka těla, prodloužená kostýmem, končila v pravoúhlé kolmici, kterou byly u Prométhea ruce, u Ió dva rohy.

III. 2. 7. Élektra

Sofoklés: *Élektra*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1984.

Karolos Koun se tentokrát přiklonil k psychologické pravdivosti a inscenoval Élektru bez masek, aby postavy mohly ukazovat lásku a přirozenost, a lépe tak vyjádřily skutečné vztahy, které mezi nimi panují¹⁰¹.

Dionisis Fotopoulos v inscenaci Élektry dovedl do extrému symboliku systematického krveprolévání, když celou orchestrů zasypal červenou, jakoby krví nasáklou hlínou. Symbolická byla i červeně zbarvená síť, kterou na orchestrstře napnul na místo paláce. Síť doplňovaly čtyři sloupy s černými pohřebními baldachýny, které opticky plynule navazovaly na kopce v pozadí antické skéné, zčernalé letní nocí. Fotopoulos tak scénografií spojil divadlo se skutečnou scénérií. Scénografie vyvolávala ojedinělý, tak trochu hrůzostrašný dojem, že nejen Élektru, ale celé Řecko halí smutek.

Nejenže se touto "smrtnou sítí osudu", jak ji nazval kritik Tasos Ligadis, proplétali herci při vstupu na scénu, ale Fotopoulůvo scénografické řešení zcela zásadně ovlivnilo

¹⁰⁰ Λιγνάδης, Τάσος: *Μια παράσταση δίλημμα*, in: Καθημερινή, 14. 8. 1983.
¹⁰¹ Μιχαλιτσιάνου, Άννα: *Κάρολος Κουν: Το αρχαίο θέατρο μυρίζει Ανατολή* [rozhovor], in: Ένα, 14. 8. 1984.

působení sboru v tragédii. *"Sbor, jehož obličej zahalují třásně z čelenky, stojí téměř nehybně ve smutečném baldachýnu na scéně, je jím zachycen, mění se v oživlou scénografii, a nechává tak volný prostor pro individuální hrdiny dramatu."*¹⁰² Takováto kompozice sboru nutně způsobovala, že sbor v inscenaci zaujímal statickou, až pasivní pozici, což vzbuzovalo nejvíce negativních reakcí na představení. *"I když je otázkou, zda polosbory v představení udělaly více než dvacet kroků, ustavičné a rytmické mávání černými plátny jinak nehybnými členy sboru, kteří je používali také jako tečku za promluvou a jako tradiční příkrývky hlavy, bylo duchaplnou náhradou pohybu. Nemohu ale souhlasit, že tragický chór se zakládá na tomto řešení. A nemohu vítat, že ze své podstaty pohyblivý prvek se chová takto staticky."*¹⁰³ I když se názory na toto řešení různily, faktem zůstává, že podobná integrace celého sboru do scénografie a zároveň oživení scénografie herci byla vnímána jako velmi originální.

Scénografie se jevila jako nosná metafora, ale její technické řešení zřejmě způsobovalo jiné problémy - tentokrát přímo divákům. *"Čtyři sloupy s černými plachtami byly ukázkou nefunkčnosti. Diváci se nakláněli tu sem, tu tam, aby viděli lépe. Fantazie pana Fotopoula se musela unavit, když vymyslela takováto řešení. Naštěstí svícení pana Mimise Zougioumtzise zachraňovalo situaci a zakrývalo problém, co jen mohlo."*¹⁰⁴

V kostýmech se opět promítla jednoduchost barev a stylu. Postavy zahalovaly prosté šaty a jejich šperky nesly orientální znaky. Élektra se objevila v tradičně černém rouchu¹⁰⁵. Klytaiméstra a lehce zašpiněné šaty zvláště v přímém kontaktu s elegancí zlaté Chrysothemidy jako ještě zvýrazňovaly Élektřin vzdor vůči matce. Naopak Chrysothemis se kostýmem i šperky Klytaiméstre podobala, poslušná a bázlivá dcera, která místo pomsty volí královský luxus. Obě zdobily šperky afrického rituálního stylu, které volně padaly dolů po hrudi, a stejně lomený síťovitý čepce. *"Výtvarný výraz představení byl estetický, na čemž se nepochybně sdílely orientální kostýmy Dionisa Fotopoula. Ačkoli i výraz měl své chyby, v celku prokázal sílu, rytmus a emocionální upřímnost."*¹⁰⁶

Právě kostýmy Chrysothemidy a Klytaiméstry vyvolaly u odborné veřejnosti největší odpor: *"Můžeme jen nesouhlasit s elegancí kostýmu Chrysothemidy a přílišnou výmluvností kostýmu Klytaiméstry."*¹⁰⁷ Přesto ale *"výraz scénografie, vybrané barvy kostýmů, někdy*

Κρητικός, Θόδωρος: *Ο ρεαλισμός του Σοφοκλή*, in: Ελευθεροτυπία, 10. 8. 1984

Λιγνάδης, Τάσος: *Η κραυγή του πάθους στην "Ηλέκτρα" από το Θέατρο Τέχνης*, in: Καθημερινή, 8. 8. 1984.

Χείμαρας, Χρίστος: *Η Ηλέκτρα της εκδίκησης και του θανάτου*, in: Αυγή, 15. 8. 1984.

Téměř identický kostým Fotopoulos použil i v Élektře v Národním divadle, roku 1996 (režie: Lydia Giordou).

Κρητικός, Θόδωρος: *Ο ρεαλισμός του Σοφοκλή*, in: Ελευθεροτυπία, 10. 8. 1984

Χείμαρας, Χρίστος: *Η Ηλέκτρα της εκδίκησης και του θανάτου*, in: Αυγή, 15. 8. 1984.

*předimenzovanými až k prasknutí (agresivní kostým Chrysothemidy byla optická nestoudnost), a způsob nasvícení harmonicky splývaly s epidaurskou nocí."*¹⁰⁸

V kritikách se ozývá ještě jedna zásadní výtku. Scénografické a hlavně kostýmní řešení, přes veškerou svou výtvarnou a výrazovou kvalitu, bylo v rozporu s psychologickým realismem, který v inscenaci uplatňoval Karolos Koun. Fotopoulova scénografie a kostýmy prý *"slouží samolibosti"*¹⁰⁹ a *"nesouhlasí se stylem představení"*¹¹⁰. *"Nechyběly tisíckrát opakované ozdobné amulety na kostýmech, které jsou známkou téměř každé jeho kostýmní práce. I berberské, severoafrické kostýmy sboru byly mimo prostor, čas a režijní názor."*¹¹¹

III. 3. Realismus v antickém dramatu

III. 3. 1. Bohatství

Aristofanés: *Bohatství*, režie: Luca Ronconi, Národní divadlo, Epidauros, 1985.

*"Ronconi přenesl drama do poválečného, zemědělského Řecka a dodal mu současný nitřek, bez demagogie, bez vulgárnosti."*¹¹² Režisér Luca Ronconi přistupoval k inscenování Aristofanova *Bohatství* s názorem, že *"prvky dramatu jsou realistické, ale to, jak se spojují, je fantastické."*¹¹³ Náležitě k Ronconiho interpretaci v duchu realismu Fotopoulos vytvořil realistickou scénografii. Noční můrou nejednoho řeckého archeologa se jistě stal jeho nápad vytvořit z orchestry divadla v Epidauru pole. Zaplnil ji přes metr vysokou travou a klasy, a vytvořil tak fascinující obraz divokého pole před sklizní. Mezi stébla trávy umístil několik dřevěných platform, které se různě posouvaly a sloužily pro výstupy jednotlivých postav či celého sboru. Platformy se postupně řadily do jedné linie, kterou ukončovaly dveře do Chremylova domu. Poté co do něj vstoupil Plútos, platformy tvořily cestu k bohatství, která řídila do domu různé prosebníky o pomoc.

*"Automobil - veteš, tři traktory, jedna starožitná postel, jedno retro - to byla překvapení představení, které se přesto nesnažilo o efekt a vytrvalo v prostotě a střídmych scénách."*¹¹⁴ Ve zmíněném automobilu přijela před Chremylův dům bohyně Chudoba, neboli lo pole vplula plošina s automobilem.

¹⁰⁸ Λιγνάδης, Τάσος: *Η κραυγή του πάθους στην "Ηλέκτρα" από το Θέατρο Τέχνης*, in: Καθημερινή, 8. 8. 1984.

¹⁰⁹ Χείμαρας, Χρίστος: *Η Ηλέκτρα της εκδίκησης και του θανάτου*, in: Αυγή, 15. 8. 1984.

¹¹⁰ Χείμαρας, Χρίστος: *Η Ηλέκτρα της εκδίκησης και του θανάτου*, in: Αυγή, 15. 8. 1984.

¹¹¹ Παγιατάκης, Σπύρος: *Απ' τις πιο ενδιαφέρουσες παραστάσεις*, in: Απογευματινή, 10. 8. 1984.

¹¹² Ψυρράκης, Βαγγέλης: *Ο κατά Πονκόνι "Πλούτος"*, in: Μεσημερινή, 24. 8. 1985.

¹¹³ Μαργακού, Μαρία: *Luca Ronconi: Δεν ήρθα να κάνω μάθημα* [rozhovor], in: Ελευθεροτυπία, 5. 8. 1985.

¹¹⁴ Σαρηγιάννης, Γιώργος: *Όλοι οι δρόμοι οδηγούν στον "Πλούτο"*, in: Τα Νέα, 19. 8. 1985

Realistické nebo i fantaskní detaily kostýmů podávají přesnou charakteristiku jednotlivých postav dramatu. Kostýmy z 50. let představily sbor jako venkovské nádeníky a nádenice, Plúta jako tuláka s rukavicemi bez prstů a kulatými slepeckými brýlemi. Pochůvec na scénu přiběhne v černém dlouhém plášti, kterým se snaží zahalit to jediné, co mu zůstalo - bílé spodky. Mladík se objeví v kožených kalhotách, kožené bundě a vysokých kožených botách. Stařenu charakterizuje nevкус. Černobíle květované šaty doplňují oranžové boty, oranžový deštník a oranžové korále. Hermovi nechyběla lehce zašpiněná křídélka, z Diova kněze se stal pravoslavný pop. Tyto drobné charakteristiky aktualizovaly postavy a ukazovaly je v jejich plné komičnosti, aniž by je ale prvoplánově zesměšňovaly.

Scénografie i přes svůj realismus představovala hlavní metaforu dramatu. Žluté klasy pod silným proudem světla reflektorů vypadaly, jako by byly ze zlata. Když je na konci dramatu Plútos uveden na Akropolis a začíná jeho pomyslná nadvláda nad ostatními bohy, znamená to i blahobyt a bohatství pro Chremyla. Na konci představení Chremyslos tápe v rávě tak dlouho, až spadne a zmizí v ní. Bohatství ho doslova pohltilo. Podobně zmizela i Chudoba, kterou Chremylos vyhnal - bloudí v poli, až se v něm doslova ztratí. Poté co Chudoba vyhnána, přinášejí Plúta z ozdravné kúry v Asklépiově chrámu. Plútos sedí na dřevě, které nesou na dřevěných podporách čtyři členové sboru, a lačně se rozhlíží po svém království - po poli plném zlatavých klasů.

Jak kritika, tak diváci¹¹⁵ přijali inscenaci a Fotopoulovu scénografii velmi příznivě: *"Dionisis Fotopoulos ve svém nejlepší okamžiku. Organická a vynalézavá scénografie a laděné kostýmy."*¹¹⁶ Nebo: *"V něžně hyperrealistické scénografii Dionisa Fotopoula (je jednou z nejucelenějších a nejdůslednějších scénografií, které vytvořil nejnadanější scénograf nové - po Tsarouchisovi - generace) šustí rákosíště, které zaplňuje oči diváků."*¹¹⁷ V kritikách se objevila i zmínka o kvalitní interpretaci sboru¹¹⁸, jakou inscenátoři vyřešili jeho statičností. Sbor se po kruhové orchestře pohyboval po kruhové linii, za zpěvu písní "sekal" trávu, ostrkoval platformami, čímž ho inscenace využila i mimo jeho vlastní pasáže, a i když jen stál okolo, ve vysoké trávě jeho přítomnost zanikala. S minimem pohybu tak sloužil několika funkcím.

Objevil se i hlas proti: *"Orchéstra (divadla v Epidauru - pozn. MI) trestá, když ji naplníte obtížně manipulovatelným a nadměrně objemným materiálem jako neproniknutelné a*

⁵ Premiéry se prý zúčastnil rekordní počet diváků, mezi nimiž byla i Melina Merkouri s Julesem Dassinem.

⁶ Ψυρράκης, Βαγγέλης: *Ο κατά Ρονκόνη "Πλούτος"*, in: Μεσημερινή, 24. 8. 1985.

⁷ Χρηστιδης, Μήνας: *Μια βραδιά χωρίς βαρβαρότητες*, in: Έθνος, 19. 8. 1985.

⁸ Παγκουρελης, Βαίος: *"Πλούτος" φτωχός...*, in: Ελεύθερος Τύπος, 19. 8. 1985.

klouzavé rákosíště, které navrhl scénograf Dionisis Fotopoulos, a pak vysílá do publika malátná a ochablá slova. To byla základní vada představení."¹⁹

Nadšení z Fotopoulovy vynalézavosti nám mohou zkazit snad jen fotografie z představení Janáčkovy Káťy Kabanové, kterou inscenovali ve Spolkové republice Německo roku 1983. Jiná země, jiné divadlo, jiný autor, jiný žánr i jiné drama, jiný scénograf, ale téměř stejná scénografie. Otázka, zda Fotopoulos toto scénografické řešení viděl, zůstává nezodpovězena.

III. 3. 2. Alkéstis a Ifigénie v Tauridě

Euripidés: *Alkéstis*, režie: Yannis Houvardas, Národní divadlo severního Řecka, Epidaurus, 1984.

Euripidés: *Ifigénie v Tauridě*, režie: Yannis Houvardas, La MaMa E. T. C., New York, 1991.

Realistické prvky se ve Fotopoulových inscenacích antického dramatu projevil ještě dvakrát a vždy v režii Yannise Houvardase. O rok dříve, než vznikla inscenace *Bohatství*, pracovali s Houvardasem na dramatu *Alkéstis* a po několika letech se znovu setkali při spolupráci na *Ifigénii v Tauridě* s experimentálním divadlem La MaMa v New Yorku.

Fotopoulova scénografie k dramatu *Alkéstis* vytvářela interiér jakési společenské místnosti. Časovou lokalizaci nesly kostýmy Anastasie Arseni (společenské obleky a toalety), které děj posunuly do 30. let 20. století do prostředí lidí z vysoké společnosti. Samotná scénografie sestávala ze dvou na sebe kolmých desek, přičemž jedna stála na místě skéné a druhá zaplňovala téměř celý prostor orchestry. Podlaha byla vyrobená ze skla a byly v ní zabudované malé žárovky, které ji zespodu prosvětlovaly. Kolmou stěnu tvořila zrcadla, která obraz jevištního prostoru dublovala. Ostatní objekty na jevišti (židle, stůl) svou hranatostí a tvrdým materiálem (zřejmě plexisklo) dotvářely dojem ze scény jako neosobního a studeného prostoru, kterému vládou konvence a přetvářka.

Na inscenaci *Ifigénie v Tauridě* spolupracovalo divadlo La MaMa s Řeckým divadlem New Yorku. Režisér Houvardas rozdělil Ifigéniinu roli mezi osm hereček a Fotopoulos je svou scénografi umístil do pokoje v psychiatrickém zařízení. Houvardas se tímto trikem, který podle kritika D. J. R. Brucknera "*fungoval překvapivě dobře*"²⁰, vyhnul užití sboru v

¹⁹ Θυμέλη: *Ο "Πλούτος" κατά Ρονκόνη*, in: Ριζοσπάστης, 23. 8. 1985.

²⁰ Bruckner, D. J. R. : *Theater in Review*, 13. 5. 1992,

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E0CE0DD123AF930A25756C0A964958260> [cit. 25. 10. 2007].

inscenaci. Ifigénie samy o sobě byly jedním sborem, který se probouzí z noční můry a začíná hrát její drama.

Fotopoulos pro inscenaci vytvořil realistickou scénografii, která představovala pokoj s osmi postelemi, seřazenými do dvou řad. Nemocniční ráz pokoje s bílými zdmi a bílou prkennou podlahou doplňují bílé noční košilky dívek. Smutek a sterilita prostředí násobily kusy rozbitých panenek, které ležely poházené po podlaze. Při stěně pokoje stály bílé skříně, které *"symbolizovaly okna, která otevíráme do své paměti - otevíraly se (...) a zjevovaly tu Oresta s Pyladem, kteří ve snech Ifigénie představují naději, a jindy bohyni Aténu, která přichází s orientální řeckou písní, aby vše urovnala a zasypala jeviště růžovými růžemi."*¹²¹

III. 4. Výrazová exprese a sklon k minimalismu

III. 4. 1. Oresteia

Aischylos: *Oresteia*, režie: Giorgos Michailidis, Otevřené divadlo, Atény, 1993.

O Michailidisově *Orestei* se psalo jako o přestavení, *"které bez archaizace a historické rekonstrukce je živě vystavěné na krvi nasáklé scéně Dionisise Fotopoula. Michailidis se pokusil oddělit zákonitosti Orestei, aby byly snadno čitelné ve scénickém provedení."*¹²² Michailidis se přiklonil k moderně. Podle kritika periodika Athinorama ale *"přesto tento působ nezpůsobil žádný průlom v klasické interpretaci spojení moci a krve a problematiky právně spravované polis a uplatňování zvykového práva."*¹²³

Michailidisova a Fotopoulova *Oresteia* se odehrávala na jevišti, jehož podlaha a stěny byly ze sytě červených prken. Nešlo už jen o pruh látky, který symbolizuje proud krve, jak tomu bylo v Kounových *Bakchantkách* nebo *Spoutaném Prométheovi*, nešlo už ani o načervenalou hlínu posetou po epidaurské orchéstrě, na které se odehrávala *Elektra*. Ač šlo o stejný princip symbolického zastoupení krve a vraždění ve scénografii, který byl tentokrát ale daleko agresivnější, takřka absolutní. Výraz inscenace stavěl na světelných a barevných kontrastech, které umocňovalo ostré bodové osvětlení.

Ačkoli se inscenace nikdy nehrála ve venkovním divadle, její scénografie byla opět analogií Fotopoulova řešení antického dramatu, které podle řecké inscenační tradice respektovalo jisté prvky z antického divadelního prostoru. Zadní stěna jeviště tak

¹ Αλεξίου, Μαρτιάνθη: *Ιφιγένεια εν μαμα*, in: Ταχυδρόμος, 27. 5. 1992.

² Anonym: *Ορέστεια χωρίς αρχαιοπρέπεια*, in: Καθημερινή, 18. 11. 1993.

³ Λογοθέτης, Ηρακλής: *Ορέστεια, Η υπαίθρια εκδοχή*, in: Αθηνόραμα, 10. 6. 1994.

představovala opět skéné i s centrálním a bočním vchodem, vcházelo se jakýmsi bočním parodem a nechyběla ani enkykléma. První řada diváků seděla na úrovni jeviště a další se nad ní vyvyšovaly. Scénografie (viděna z boku) se skládala z několika stěn a podlahy. Základní jeviště tvořila podlaha, boční stěny a zadní stěna. Před zadní stěnu byla předsazená další stěna, která s ní byla rovnoběžná, byla v polovině na šrouby a zdvihala se směrem k divákům. V představení se jejím zdvižením otevřel průzor, který vedl ke dveřím do pomyslného paláce. Vysoko v této stěně bylo malé okénko, kterým na začátku představení hlídač spatřil oheň z porobené Tróje.

Agamemnón: Posel přišel zvěstovat Agamemnonovo vítězství. Když promlouvá se sborem, ohraničují je dva červené kruhy, které ostře vykrajuje světlo ze tmy. Líčí události v Tróji, sbor předehrává vraždu Ifigénie a všichni se stále pohybují jen ve světelných kalužích krve. Pak se v podlaze otevře propadlo, ze kterého šlehají ohnivé plameny - plameny z Tróje. V tento moment vstupuje na scénu Klytaiméstra, celá v černém splývá ve tmě, zatímco její obličej osvětluje oheň z popadla. Když promlouvá, na červené stěně za ní se objeví její černý stín v obří velikosti. Sbor sedí schoulený opět v červeném nasvíceném kruhu na podlaze, potom zdvihá dolní část přední stěny a uvolňuje Klytaiméstře vstup do paláce.

Přichází další posel - tiše se loudí na scénu malými dvířky v boční stěně jeviště. Dveře se nejdříve otevrou a propustí do tmou zahaleného jeviště slabý proud světla, v kterém jsou nejdříve vidět jen poslovy nohy a ruce. Krátce po něm vstupuje na scénu Agamemnón. Když odchází do paláce, světlo se napojí na kaluž krve, ve které stojí, a vystříhne mu z podlahy nachový koberec, kolem nějž klečí sbor. Agamemnón odchází a Klytaiméstra už opodál čeká s mečem. Zatímco se v paláci vraždí, na jevišti se setmí. Sbor pobíhá do kola a baterkami osvětluje vždy obličej toho člena, který promlouvá. Z paláce vyjíždí enkykléma, na níž stojí Klytaiméstra - zalitá krví a se sekerou v ruce. Ze zakrvavené látky, která zakrývá mrtvoly, vykukuje Kassandřina a Agamemnónova noha. Klytaiméstra a Aigisthos se rituálně pomažou jejich krví a první, dvouhodinová část inscenace končí.

Oběť na hrobě: K červené bedně, symbolizující Agamemnónův hrob, přichází Orestés a mazlí se s ní. Posléze přibude Élektra se sborem žen nebo-li se zástupem svící, protože víc než svíce z nich není vidět. Orestés odchází zabít Aigistha a vchází do domu postranními dvířky. Klytaiméstra spěchá k paláci, ale dveře se před ní zavřou. Poté, co Orestés zabije i Klytaiméstru, vyjede opět s oběma těly na enkyklémě. Orestés začne propadat šílenství a odbíhá postranními dveřmi z jeviště. Enkykléma se vrátí do paláce a sbor žen klekne na podlahu - houževnatě z ní drhnou pozůstatky krve, ale to se nedaří. Pak se dveře paláce naposledy otevrou a vyjede z nich tentokrát prázdná enkykléma, z které stékají čůrky ještě

nezaschlé krve. Ženy bezradně stojí kolem, dívají se jedna na druhou a v očích jim zůstává otázka, kdo bude ten příštší, kdo se na ní svezí.

Eumenidy: Po výstupu Pythie v poslední části trilogie na enkyklémě přijíždí Orestés, kterého obklopují Erinye. Ve scéně soudu Orestés sedí na červené bedně, kolem něj se zmítají Erinye a v pozadí na červených štaflích stojí vpravo Apollón, vlevo Aténa. Na podlaze se objeví drobné červené tečky. Usmířené Erinye se staví do řady a světlo se postupně tlumí jen na svíce, které drží v rukou. Jedna po druhé svíci sfoukne a představení končí.

Důležitým scénografickým prvkem inscenace byla červená, multifunkční bedna a černá slabá síť. Bedna se stala obětním oltářem, když na ní sbor předváděl rituální vraždu Klígénie. Byla piedestalem, na němž deklamoval triumfující Agamemnón, a v zápětí představovala jeho hrob, na němž truchlil Orestés a k němuž přichází obětovat Élektra. Nakonečně byla i Orestovým trůnem, na kterém byl souzen.

Černá síť měla v inscenaci více symbolickou roli. Svazovala postavy jako jejich rodové prokletí, nekonečný řetězec krevní msty. Do sítě byl chycen první posel, který přinesl zprávu o pádu Tróje nebo-li přišel Klytáimnéstře oznámit, že její pomsta bude brzy uskutečněna. Stejná síť nakonec přikrývala Agamemnónovu a Kassandřinu mrtvolu, kterou z nich na konci první tragédie stáhla Élektra. Tím na sebe vzala pokračující pomstu a v *Oběti na hrobě* ji předá do rukou Oresta. Orestés do ní v zápětí chytí Klytáimnéstru, a tak mu k pomstě poslouží i jako její nástroj. Síť opět přikrývá mrtvolu, tentokrát Klytáimnéstru a Aigistha. Orestés ji bere s sebou, když utíká před Eryniemi, a v *Euminidách* ho přikrývá i s Eryniemi. Odhození sítě ve finální scéně symbolizuje Orestovo závěrečné osvobození a končí jím řetěz krevní msty.

Kostýmy byly vesměs bezčasově civilní a vládla jim černá. Černá barva charakterizovala sbor ve všech třech dramatech - v *Agamemnónovi* to byly černé kalhoty nebo sukně a černá trička, v *Oběti na hrobě* černé šaty s černými šály přes hlavu a v *Euminidách* opět černé kalhoty a trička. Zmítající se těla Erinyí byla navíc celá omotaná průsvitnou fólií, která z nich tvořila nebezpečné nestvůry. Erinye při závěrečné proměně v Eumenidy ze sebe tyto fólie strhly. Jako Eumenidám jim mužská část sboru ovinula kolem obličeje bílý šál, který jim pak padal volně po zádech, a na hlavu jim nasadili věnec z květů.

V černých šatech vystupuje i Cassandra a Klytáimnéstra vchází poprvé na scénu v dlouhém černém plášti a s černým šálem přes hlavu. Když se ale zjeví nad mrtvolami, je v bílém - snad aby lépe vynikla krev, která ji potřísnila. Agamemnóna v černém dlouhém plášti charakterizují části zbroje. V ruce meč, na levé ruce a pravé (nahé) noze stříbrné chrániče z

brnění¹²⁴, místo helmy šermířská maska. Élektra měla na sobě vojensky zelenou košili a Orestés černé tílko. Pythia opět v černých šatech, celou hlavu a obličej ale ovíjel velmi dlouhý červený šál, do kterého se Pythia neustále zamotávala. Čistě bílí jsou Athéna a Apollón, které zdobí stříbrné věnce a stříbrné rekvizity - Athénu kopí, helma a velký štít, Apollóna velká lyra.

Kromě výše zmíněné síťky se v inscenaci objevily i další Fotopoulovy oblíbené šátky, šály a různé kusy látky. Cassandra se při svém zoufalém tanci s Agamemnónovou naskou zamotává do bílého průsvitného tylu. Věští, jen když si přikryje obličej šátkem¹²⁵. Když sbor předvádí Ifigeniino obětování, na znamení její smrti ji přikryje pruhem žluté látky. Červené šály halí hlavy sboru, když Agamemnón odchází po "nachovém koberci" do paláce. A bílý šál konečně slouží jako znak přeměny Erinyí v Eumenidy.

Inscenace nepoužívala masky, ale hlavní postavy tragédií měly nabarvené obličeje. Klytaiméstru a Agamemnóna charakterizovala zlatá, Kassandru azurová, Apollóna a Athénu stříbrná, Élektru, Oresta a sbor čistá hlína. Stylizaci inscenace a expresivní výraz v největší míře určovalo použití světla. Převážnou část jeviště halila neprostupná tma, z které světlo formovalo hrací prostor. Z herců byly často vidět jen obličeje nebo končetiny, černý kostým se ztrácel v temnotě. V jedné z úvodních situací se sbor seřadil podél stěny. Zatímco z postav svítily jenom obličeje, kuželovité proudy světla z řady reflektorů nad nimi vytvářely dojem krvavé sprchy, v které se hrdinové dramatu budou koupat.

III. 4. 2. Élektra

Sofoklés: *Élektra*, režie: Lydia Koniordou, Národní divadlo, Epidaurus, 1996.

Inscenace Élektry byla "založená na jednoduchosti a prostotě"¹²⁶. Tvar orchestry kopírovala dřevěná deska, pokrytá slabým plátnem, na níž herci vstupovali bosí. Uprostřed orchestry Fotopoulos zapustil kruhovou, železnou vanu, připomínající velký tympanon, a naplnil ji vodou. Místo, kde stála antická thymelé, bylo opět obětním místem, kde se modlila Élektra za úspěch plánované vraždy, zde ležel Agamemnónův hrob. Okolo orchestry Fotopoulos umístil několik holých dřevěných kůlů, které v pozadí v náznaku tvořily branku. *"Jednoduchost scény - arény máří jen nemožné kůly kolem dokola. Když se někdo odvěkl do paláce, vypadalo to, jako by kráčel někam do temného polosuterénu."*¹²⁷

¹²⁴ Noha výsledně dělala dojem, že je umělá.

¹²⁵ Stejným způsobem Cassandra věštila v inscenaci *Tatalus* (režie: Sir Peter Hall, 2002).

¹²⁶ Anonym: *H "Ηλέκτρα" παράβηξε*, in: *Ελευθεροτυπία*, 8. 7. 1996.

¹²⁷ Παγιατάκης, Σπύρος: *Τι άνθρωπος ήταν η Ηλέκτρα*, in: *Καθημερινή*, 14. 7. 1996.

Scénografie dokonale souhlasila se stylizovaným pohybem sboru po orchestře a výrazně ho podporovala. Pro stylizaci byl určující tvar kruhu. Sbor se pohyboval dokola organizovaně v jedné řadě nebo se rozdělil a vytvářel dva polokruhy, které se pohybují po stejné kružnici proti sobě. Ke sboru se přidávala i Élektra, která se pohybovala po kružnici vůči či od sboru, nebo shodně s ním. Pohybovala se v kruhu, i když sbor zůstal statický. V kruhu několikrát obcházel i Aigisthos mrtvou Klytaiméstru. Tuto stylizaci násobil tvar kruhové orchestry a kruhová vana, umístěná v jejím prostředku. Kruh kopírovaly i dřevěné kůly po okrajích orchestry.

Kostýmy byly velmi úsporné. Élektra v tradičním Fotopoulově černém hávu, u nějž nesmí chybět černý dlouhý šál. Orestes naopak přichází v bílých kalhotách a kabátě, přes nějž visí opět bílá šála. Šálu měly přehozenou přes krk na záda i sbor, jehož kostýmy jinak tvořily bílé šaty prostého střihu, nápadně připomínající noční košile. Chrysothemis (či spíše její šál) i tentokrát, podobně jako v Kounově Élektře, charakterizuje větší elegance. Světle hnědé šaty se stejnobarevným hebkým šálem se zlatým zdobením vypadaly rozhodně lépe, než Élektřino černé ošuntělé roucho. Stylizace kostýmu Chrysothemis do světle hnědé nebo zlaté barvy zřejmě vychází z etymologie jejího jména (chrysoḡ znamená zlato).

Pro Klytaiméstru a Aigistha byl charakteristický těžký vínový plášť. Plášť měl zřejmě charakterizovat Aigistha a Klytaiméstru jako vládce, byl jediným znakem jejich moci. Když přichází Aigisthos, plášť je přehozený přes jeho ruku a pěkně esteticky se vlní. Ale když odchází na smrt, plášť sundává a přikryje jím mrtvou Klytaiméstru.

Mohutnost pláště byla záminkou pro většinu kritiků, aby Fotopoulovým kostýmům věnovali několik řádků ze své reflexe: *"Kostýmy Aigistha a Klytaiméstry se staly doslova nezvednutelné a ohraničovaly tak pohyb herců, kteří je táhli na svých zádech."*¹²⁸ Nebo: *"Velmi pěkné byly kostýmy i jednoduchá scénografie Dionisa Fotopoula, i když vyšívané orientální pláště Klytaiméstry a Aigista vypovídaly o nezvednutelné tíži. Divíš se, jak jezdec na koni mohl nést na rameni takovou příkrývku a jak shrbená a slabá stařena jako Klytaiméstra vydržela takovou tíhu pláště, ať už byl jakkoli krásný."*¹²⁹

¹²⁸ Παγιατάκης, Σπύρος: *Τι άνθρωπος ήταν η Ηλέκτρα*, in: Καθημερινή, 14. 7. 1996.

¹²⁹ Σώκου, Ροζίτα: *Συντηρητική η "Ηλέκτρα" της Κονιόρδου*, in: Απογευματινή, 8. 7. 1996.

III. 5. Adaptace antického mýtu a dramatu

III. 5. 1. Pyladés, 1992

Giorgos Kouroupos: *Pyladés*, libreto: Giorgos Xeimonas, režie: Dionisis Fotopoulos, Megaro Mousikis, Atény, 1992.

Kouroupova opera *Pyladés* byla jedinou Fotopoulovou inscenací, na které se podílel nejen jako scénograf, ale i jako režisér. Jeho první režijní počín se setkal s pozitivním ohlasem: "*Pan Fotopoulos zrežiroval velmi zajímavé představení s výraznou interpretací osudu rodu Átreovců.*"¹³⁰ Přesto Fotopoulos scénograf viditelně ovlivnil, ba převýšil Fotopoula režiséra, neboť základ pro interpretaci inscenace tvořil ojedinělý prostor v podzemí vyhlášeného aténskému koncertnímu domu Megaro Mousikis. Fotopoulos umístil operu do podlouhlé místnosti, která původně slouží jako sklad jevištní techniky a dekorace a která je zdánlivě pro divadelní aktivity zcela nevhodná. Nudlovitou místnost v prostředku dělí tři mohutné hranaté sloupky a její původní obdélníkový půdorys narušují malé komory pro uskladnění dekorací. Tento prostor, do kterého vede i výtah, ústí do úzké chodby, u jejíhož stropu se táhnou obnažené trubky. Stěnu proti výtahu dělily kovové schody a další místnost, která na ně navazovala.

Studený, sterilní prostor dokonale odpovídal celkové atmosféře inscenace. Fotopoulos využil každý detail členitého prostoru. Diváci seděli v několika řadách při podélné stěně a v nízkém patře, které tuto stěnu v půlce dělí. Hrál se v úzkém prostoru před nimi, využita byla i dlouhá chodba po jejich pravici, zatímco po jejich levici byl umístěn klavír a hudebníci. Sbor vstupoval na scénu výtahem. Na masivních sloupech a u stropu bylo připevněno několik obrazovek, na kterých se promítala videoprojekce.

Na Fotopoulovo řešení scénografického prostoru se objevily naprosto rozporuplné reakce. Na jedné straně se dočteme, že "*pan Fotopoulos, který vytvořil výrazovou i režijní výpravu, použil geniálním způsobem fantazii v prostoru skladu v Megaro Mousikis (studený, geometrický, bezpohlavní, téměř chloroformovaný prostor).*"¹³¹ Na druhé straně se objevily i názory, které nesouhlasily s použitím takto experimentálního prostoru. Zvolený prostor prý oddálil představení od antického mýtu, z kterého čerpal text Giorgose Xeimonase, znevažoval tragičnost tématu¹³². "*Myslím si, že tyto realistické záměry a nevhodné novoty, neprospívají,*

¹³⁰ Anonym: *Πυλάδης*, in: Ριζοσπάστης, 9. 6. 1992.

¹³¹ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Μοντερνισμός με ήθος*, in: Τα Νέα, 16. 6. 1992.

¹³² Αθηναίος, Πέρσευς: *Πυλάδης*, in: Ημερησία, 9. 6. 1992.

ale urážejí odkaz antické tragédie.¹³³ Záporná reakce v tomto případě ale svědčí spíše o jisté zkonstnatělosti kritika, neboť inscenace svědčila o výjimečné jednotě prostoru, kostýmů, interpretace a celkové stylizace a scénického výrazu.

Videoprojekce v inscenaci zastávala přibližně stejnou roli, jakou v antickém divadle měla ekkykléma. Na obrazovkách se promítaly hlavně výjevy, které se odehrály mimo naše zraky. Ale ani tentokrát se neporušilo tabu zobrazovaného násilí. Diváci viděli Klytaiméstru se zavražděným Agamemnónem a Kassandrou, ale nikoli samotnou vraždu. Videoprojekce nebyly jen ilustrací děje či scénografie, jak to Fotopoulos použil například v inscenaci *Tantala*, video tu supluje hercovu úlohu (například video *Elektrín sen* zaplňovalo celé intermezzo inscenace).

Na videozáznamech se objevily výjevy po Agamemnónově vraždě. Agamemnón ležel ve vaně, omotaný těžkou reznou sítí, a nad ním se nakláněla Klytaiméstra. Další záběry odpovídají filmovým střihům - velký nůž před obličejem Klytaiméstry s důrazem na výrazné oči Meliny Merkouri, Agamemnón s lebkou zvířete (snad posvátné laně, kterou zabil v Aulidě), Kassandřin obličej pomazaný krví.

Vedle videa a samotného prostoru to byly i kostýmy a celkové aranžmá, co přimělo kritiku označit inscenaci za modernistickou. V tomto smyslu nejdůležitější bylo pojetí sboru. Ženské postavy sboru se objevily v bílém nemocničním oblečení, s rozcuchanými vlasy a s kovovými, velmi neestetickými kbelíky v rukou. Snad nejpůsobivějším obrazem inscenace jsou opět postavy sboru, které sedí na kolečkových křeslech a přes hlavu mají přehozené bílé prostěradlo, z něhož výsledně vykukují jen nahé dívčí nohy. Fotopoulos zde dovedl k dokonalosti svůj oblíbený obraz mrzáka, lazara, nemocného a nemohoucího člověka.

V publikaci k inscenaci *Pylades* Fotopoulos prozrazuje několik z mnohých inspirací nebo spíš posedlostí tímto tématem - mezi fotografiemi a malbami se objeví římská freska z 1. století, která zobrazuje Ifigénii oděnou v rouchu a zakrývající si rukou obličej, nebo působivé snímky, které nafotili František Drtikol, Irving Penn, Eugenia Varas Daniels a jiní.

Skici ke kostýmu Pylada odkazují k jeho dřívějším pracím a k principům, které se v jeho díle prolínají od počátku dodnes. Pyladův obličej zakrývá červený šál, který je dostatečně plastický na to, aby se zpod něj formoval výraz obličeje¹³⁴. V části před epilogem nazvané *Epifanie* Pyladovi prosvětluje obličej silný pruh světla. Pyladés jen v bederní roušce se zvedá z husté mlhy a opět v ní mizí. Postava tak dostala božský výraz a podobě s Kristem přispěl i

¹³³ Αθηναίος, Πέρσευς: *Πυλάδης*, in: *Ημερησία*, 9. 6. 1992.

¹³⁴ Stejný princip Fotopoulos použil pro kostýmy Eriny v inscenaci *Oresteia*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, 1980.

fakt, že Pylada hrál herec s dlouhými kučeravými vlasy. Ačkoli Pyladés v celé inscenaci neřekne ani slovo, jeho úloha se výrazně zviditelnila. "*Pylades je převtělením Apollóna - je to bůh, který využívá archetypické instinkty lidí v jejich touze po moci.*"¹³⁵

III. 5. 2. Tantalus

John Barton: *Tantalus*, režie: Sir Peter Hall, Edward Hall, Denver Center Theatre Company - Royal Shakespeare Company, Denver, 2000.

Premiéra gigantické inscenace Tantalus, zatím největšího projektu, na kterém Fotopoulos spolupracoval, vyvolala u odborné veřejnosti velmi rozporuplné reakce. Inscenace levího dramatu Johna Bartona byla rozdělena do tří cyklů s názvy *Vypuknutí války*, *Válka* a *Vávrat domů*, vždy po třech hrách¹³⁶, trvala deset a půl hodiny a hrála se najednou v jednom dni nebo po částech ve dvou dnech. Bartonův cyklus původně obsahoval her deset (desátou heru Peter Hall vypustil), které pojednávaly mýtus o Trojské válce. Barton v něm zpracoval jeho různé verze, jak jej podali antičtí klasikové (objeví se zde například Homérova i Euripidova verze únosu krásné Heleny), a doplnil je tzv. "ztracenými kousky" - vlastní interpretací částí mýtu, které chybí.

Projektu předcházela diskuze na Katedře klasických studií v King's College, které se zúčastnil John Barton, Peter Hall a několik herců ze souboru. Inscenaci doprovázela výstava s názvem *Jeviště pro Dionýsa*¹³⁷, která v přízemí divadla představovala hlavně dokumentace a virtuální rekonstrukce antických divadel a fotografie z různých inscenací antického dramatu zaměřeno na spolupráci zahraničních režisérů s řeckými divadly a samozřejmě na Hallovu inscenaci *The Oidipus Plays* a *Oresteia*).

Celý cyklus rámovaly realistické výjevy ze současnosti. Při úvodní scéně prologu se ocitneme na řecké pláži, na které se v bikinách a sarongu opaluje několik amerických studentek s velmi hlubokým klasickým vzděláním. Na jeviště pak přichází potulný prodavač figurek mytologických hrdinů, který za drobnou úplatu vypráví i příběhy. Tak se před diváky začne rozvíjet mýtus o Trojské válce.

Nejen v prologu na pláži, ale i po další scéně dramatu celé jeviště pokrýval písek - univerzální materiál, který spojuje současné Řecko s antickým a na kterém se umíralo, abýjelo i milovalo. Obrovský disk, který tvořil toto jeviště, obklopovaly reflektivní stěny, na

¹³⁵ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Μοντεπενισμός με ήθος*, in: Τα Νέα, 16. 6. 1992.

¹³⁶ První část: *Prolog, Telephus, Ifigenia*; druhá část: *Neoptolemus, Priam, Odysseus*, třetí část: *Kassandra, Hermiona, Helena/Epilog*.

¹³⁷ Kurátorem výstavy byl Spyros Merkouris, bratr Meliny Merkouri. Výstavu doprovázela i konference, viz publikace *A Stage for Dionysos, Theatrical Space & Ancient Drama*, Thessaloniki, 1997.

které se během představení promítaly různé projekce. V *Prologu* to byly ručně malované slidy představující déšť, kouř a vítr, v *Priamovi* se na nich převalila obrovská dřevěná kola rojského koně, následovaná plameny, bombami a zástupy vojáků. Nechyběly ani technické efekty - na jevišti pršelo a objevil se i ohnivý kruh.

Kromě projekcí základní scénografii tvořenou pískem pak v různých částech inscenace doplňovaly další scénické objekty. V *Priamovi* Fotopoulos na jeviště umístil přes dva metry vysokou mramorovou hlavu Apollóna, ze které věštila pološilená Cassandra. V *Odyseovi* se scéna otevírala pohledem na kostry a zbroje napíchnuté na kopí a písek se zaplnil různými kameny, harampádím a ohořelými troskami Tróje, které značily její pád.

Inscenátoři vzali do hry i celý divadelní prostor a použili uličky mezi diváky pro odchody herců. Achillovi Myrmidoňané se jimi s křikem přirýžili do boje, naopak s noblesou udu odcházela na smrt Ifigénie¹³⁸.

Inscenace se hrála v obličejových maskách, takže jeden herec představoval několik postav. Masky byly vyrobené z formy podle hercova skutečného obličeje a nesly tak znaky výrazu - svaštělé obočí, výrazné lící kosti, atd. Masky Agamemnóna byla vyzáblá a s kruhy pod očima, Odysseus zase připomínal obličej smutného klauna. Podle J. Michaela Waltona byly otvory na oči a ústa tak velké, že bylo často těžké poznat, zda herec měl masku vůbec na obě¹³⁹. Tomu jistě napomáhala i univerzální, tělová barva, kterou měla většina masek.

Užití masek vůbec se stalo terčem největší kritiky představení. Opět se oživily obavy a pochybnosti nad způsobem, jakým s nimi pracuje či spíše nepracuje Peter Hall, pochybnosti, které vyvolaly Hallovy dřívější inscenace antického dramatu, hlavně *Oresteia* a *The Oidipus Plays*¹⁴⁰. Hall prokázal neschopnost hrát divadlo v maskách se všemi jeho zákonitostmi a důrazem na vnější výraz. Místo toho jeho herci vnímali masky jako část kostýmu, která jim jen více překáží. Když herci hráli s maskou na obličeji a dělali při tom, že tam není, pak byla iště na místě otázka, proč se vůbec režisér uchýlil k takovému řešení, když samotné drama k tomu nevybízelo¹⁴¹. Navíc tím, že Hall nikterak nestylizoval výrazovou hru herců, kterou si maska podmiňuje, v představení výsledně nebylo dobře znát, kdo v určité chvíli mluví. Diváci se mohli orientovat jen podle pohybujících se rtů, které vykukovaly zpod masky.

Masky nakonec znamenaly více problémů, než kvalit. Jejich tvar deformoval hercův hlas, čemuž jistě přispěl i fakt, že herci nebyli na hraní v maskách dostatečně připravení.

¹³⁸ Kelley, Laura C. : *Tantalus*, <http://www.aislesay.com/FTR-TANTALUS-2.html> [cit. 25. 10. 2007].

¹³⁹ Walton, J. Michael: *Tantalus*, <http://www.didaskalia.net/issues/vol5no2/walton.html> [cit. 25. 10. 2007].

¹⁴⁰ Inscenaci *The Oidipus Plays* se budeme věnovat v následující kapitole.

¹⁴¹ Walton, J. Michael: *Tantalus*, <http://www.didaskalia.net/issues/vol5no2/walton.html> [cit. 25. 10. 2007].

Někteří "zacházeli s maskami, jako by to byla nějaká ubohá část jejich kostýmu, kterou musí buď ignorovat, nebo přimět publikum, aby na ni zapomnělo. Ti se z toho dostali. Ostatní ale nebyli tak šťastní a na jevišti trčeli, nejistí, jak se postavit, jak se pohybovat, jak se vypořádat se scénou, s rekvizitami nebo se svými spoluhráči."¹⁴² K základní neschopnosti hrát v maskách se přidaly i technické problémy - maska Thetis prý herečce v dolní části obličeje odstávala a několik recenzentů¹⁴³ referuje o tom, že masky opticky vytvářely knír, a to jak mužským, tak ženským postavám.

Přes veškeré problémy s maskami publikum ale zřejmě přistoupilo na iluzi, že sleduje mýtické charaktery. Sbor z prologu, který tvořila skupinka studentek z pláže, se ve druhé části začleňuje do příběhu tím, že přijímá masky zotročených Trójaneček. Skrze Kassandřinu masku promlouvá Apollón, ale když ji v milostné scéně s Agamemnónem oba odkládají, osvobozují se, a odhalují tím svou lidskost. "Když ji opouští Apollónův duch, Agamemnón snímá Kassandřinu masku. Zjevuje se herec. Vidět Bresnahanin (Alyssa Bresnahan, herečka, která hrála Kassandru - pozn. MI) obličej, vlasy a její výraz po hodinách, kdy přijmete konvence masky, je ohromující. I když vypadají lidsky, maskou se jejich mýtický charakter v tomto pickém příběhu vzdálil dnešku."¹⁴⁴

Kostýmy, bohaté v kontrastujících barvách a textiliích, evokují různé kultury a historická období. Studentky a vypravěče charakterizuje současný, moderní oděv - bikini, bílý látěný oblek se slamákem, apod. Když se studentky mění v antický chór Trójaneček, přijímají mezčasí lněné roucho. Ve zlaté zbroji se objeví Achilles a po něm Neoptolemus, kterého jinak od hlavy až k patě kryje krev. Cassandra má na sobě punkovou nafialovělou paruku, Achillovi Myrmidoňané zase svými špičatými helmami připomínali mravence. Pro Ifigenii použil Fotopoulos v podstatě stejný kostým jako roku 1974 pro Kakoyannisův film, i s účincem z klasů a větví.

Výtvarně nejpůsobivější bylo ztvárnění Priama. Přes dva metry vysoká, štíhlá postava trójského krále, v černých splývavých šatech, s holou lebkou a zlatým krunýřem kolem krku, byla vskutku impozantní. Herec se pohyboval na speciálních chůdách a podpíral se k tomu o dvě slabé hole. Takovýto Priam byl slabý, s chatrným zdravím a malátně se potácející po jevišti. Jakkoli bylo Fotopoulovo ztvárnění Priama působivé, nakonec se ukázalo, že šlo jen o velmi těžko technicky zvládnout a nezapadalo do kontextu inscenace. Na místě byla otázka,

² Walton, J. Michael: *Tantalus*, <http://www.didaskalia.net/issues/vol5no2/walton.html> [cit. 25. 10. 2007].

³ McDonald, Marianne: *A Classical Soap Opera for the Cultural Elite: Tantalus in Denver*, <http://www.bu.edu/arion/Volume8/8.3/McDonald83.pdf> [cit. 1. 11. 2007].

⁴ Kelley, Laura C. : *Tantalus*, <http://www.aislesay.com/FTR-TANTALUS-2.html> [cit. 25. 10. 2007].

proč zrovna Priam je jako jediný tak vysoký?¹⁴⁵ "Nikdo se o něm nezmiňuje, že je osm stop vysoký, a kromě faktu, že se všichni museli sejít, aby mu pomohli, kdykoli chtěl na kolena nebo zase nahoru, to, že je osm stop vysoký, neovlivnilo nic a nikoho.(...) Priamův vzhled byl samoučelný, ne protože by jeho obraz nebyl působivý, ale protože to bylo jediné takové zobrazení v celém představení." ¹⁴⁶

III. 6. Oidipovský mýtus

III. 6. 1. Oidipús král, 1973

Sofoklés: *Oidipús král*, režie: Takis Mouzenidis, Národní divadlo, Epidauros, 1973.

První dvě inscenace oidipovského mýtu, na kterých Dionisis Fotopoulos spolupracoval, se nesly ve více méně v akademickém duchu. V inscenaci *Oidipa krále*, kterou režíroval Takis Mouzenidis, na scénu postavil několik vysokých kvádrů kamene, které byly organicky spojené kamennými schody s plošinou pro výstup protagonistů. Schody ústily do orchestry, na které vystupoval sbor. Kostýmy odpovídaly akademické střídmosti. Oidipovo unědé nařasené roucho, jaké šatí i antické Kariatidy, bylo stejně uhlazené jako kostýmy a většle paruky sboru.

Kritika se na adresu Fotopoulovy scénografie ozvala pochvalně: "*Jediná věc, která měla svůj styl v této koláži, byla práce Dionisise Fotopoula. Jeho scénografie navrhovala geniální řešení. Antický logeion nahradil vysoce posazeným mlatem, jako by okruhem osudu, de měl vystupovat hrdina. Pan Mouzenidis tento nápad zničil.*" ¹⁴⁷ Kritik se dále rozhořčuje nad tím, že místo toho, aby se na této vyvýšené ploše odehrávaly hlavní Oidipovy výstupy, v režisérově koncepci Oidipús sestupoval do orchestry, čímž nejenže rušil základní ideu scénografie, ale také negativně ovlivňoval pohyb sboru.

III. 6. 2. Oidipús na Kolóně, 1975

Sofoklés: *Oidipús na Kolóně*, režie: Alexis Minotis, Národní divadlo, Epidauros. 1975

Pro následující inscenaci *Oidipa na Kolóně*, kterou již po několikáté ve svém životě režíroval Alexis Minotis, jeden z nejvýznamnějších řeckých divadelníků 20. století,

⁵ Walton, J. Michael: *Tantalus*, <http://www.didaskalia.net/issues/vol5no2/walton.html> [cit. 25. 10. 2007].

⁶ Walton, J. Michael: *Tantalus*, <http://www.didaskalia.net/issues/vol5no2/walton.html> [cit. 25. 10. 2007].

⁷ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Οιδίπους τύραννος - Ιππόλυτος*, in: Το Βήμα, 22. 7. 1973.

Fotopoulos navrhoval jen kostýmy¹⁴⁸. Inscenace mezi sebou dělí pouhé dva roky a významný posun v estetice Fotopoulova vnímání kostýmů antického dramatu. V Mouzenidisově Oidipovi jako by se Fotopoulos ještě držel tradice akademických kostýmů, kterou zavedl Antonis Fokas, zato v Minotisově Oidipovi již našel svůj vlastní výraz, který se vůči Fokasovi vymezuje. Oproti pravidelné a esteticky pohledné róbě Mouzenidisova Oidipa z Minotise doslova visely cáry různých kusů látky a fáčů, které k jeho tělu místo úhledného pásu poutal něný provaz.

Minotisův Oidipús neměl na sobě masku, herec byl ale silně nalíčen. Paruka z hustých bílých vlasů a dlouhé vousy téměř zcela zakrývaly hercův obličej. Toto líčení ještě odpovídá spíše původní více akademické tradici inscenování antického dramatu a hercova podoba kolísá mezi novou experimentálnější technikou a starším klasickým výrazem. Opravdové plynutí kostýmu, masky a scénografie Fotopoulos dosáhl až v *Oidipovi na Kolóně* v režii Petera Halla, kdy Oidipús vypadal jako nejubožejší z ubohých, tulák ve špinavých a krvavých hadrech, který před svou vysvobozující smrtí nesedí před posvátným hájem na trůnu jako Minotis, ale který vyčerpaně sedí na zemi u jeho brány, jako sedávají žebráci na krajnici cesty.

III. 6. 3. Oidipús král, 1978

Sofoklés: *Oidipús král*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Epidaurus, 1978.

Druhou spoluprací Dionisise Fotopoula s Karolosem Kounem na řecké tragédii byla inscenace *Oidipa krále* roku 1978. Pro poslední Kounovu inscenaci tohoto dramatu navrhl kostýmy, masky a scénografii Yannis Moralis. Moralisova Oidipa odívalo prosté, ale rovnané roucho, jeho maska byla realistická s přesně vypracovanými ústy i očními oblouky.

O deset let později Koun ve spolupráci s Fotopoulem představil postavy Oidipa krále spíše jako lazary či morem stížené poutníky. Sbor byl oděn do černého roucha, které z větší vzdálenosti dělalo dojem špíny a umouněnosti. Při společných tancích rozpínal šátky stejné barvy a materiálu, které měli herci přehozené přes ramena. "*Sbor v kostýmech, které odkazují na městu, zkroušenému morem, se omezil na výrazná gesta a aktivně se začlenil i jako herec.*"¹⁴⁹ Masky sboru sice byly také realistické, měly i podobný výraz jako maska Moralisova, ale roztřepený obvaz kolem hlavy a propadlé tváře jim dodávaly vzhled nemocí zkroušených lidí.

¹⁴⁸ Scénografii k inscenaci navrhl Kleovoulos Klonis.

¹⁴⁹ Δρομάζος, Στ. Ιω.: *Οιδίπους Τύραννος*, in: Καθημερινή, 22. 8. 1978.

Scéna se skládala z dřevěné plošiny a plotu z dřevěných planěk, mezi nimiž vedla z orchestry cesta z dřevěné rampy. Velmi prostá scéna bez jakýchkoli efektů nechávala největší prostor herectví. *"Scénografie, naznačená část nějakého opevněného města nebo nějakého paláce, byla velmi divadelní. Prosté a přísné kostýmy hrdinů."*¹⁵⁰

III. 6. 4. Oidipús král, 1982

Sofoklés: *Oidipús král*, režie: Minos Volanakis, Národní divadlo, Epidaurus, 1982.

Podobně "nemocný" výraz Oidipovy postavy se objevil i v následující inscenaci¹⁵¹ tragédie, ke které Dionisis Fotopoulos opět vytvořil pouze kostýmy¹⁵². Jisté podobnosti s předcházející Kounovou inscenací si všimla i kritika: *"Mnohé kostýmy připomínaly Kounovu inscenaci."*¹⁵³ Oidipús se nejprve objeví jako hrdý vládce v masce a v kostýmu se zlatým náštem a zlatou korunou, a připomínajíc slunce, pomalu sestupuje mezi svůj nemocný lid. *"Kostýmy Dionisise Fotopoula přenesly Oidipa do římského vojenského tábora, oblékly ho do římské zbroje se zlatým krunýřem, ostříhanými vlasy upravenými po římském způsobu, které připomínaly Julia Caesara nebo jakéhokoli jiného Římana z Kapitolu."*¹⁵⁴

Ve scéně s Teiresiem Oidipa zdobí mohutný plášť, který je pošíť těžkým zdobením, připomínajícím lastury. Tento motiv se objevil i ve stylizaci Teiresiova kostýmu - na krku a nad olé hrudi se mu houpe masivní náhrdelník z téhož materiálu. Když ale Oidipús vystoupí slepen, sundá svůj majestátní plášť a jeho tělo se objeví zabalené v kusech bílé látky. Látka zakrývala i oči a obličej, čímž Oidipús opět dělal dojem na smrt nemocného či obživlé umie. Proti této finální podobě hlavního hrdiny dramatu se ozvaly nesouhlasné hlasy: *"Kostýmy protagonistů jsou vkusné, ale Oidipův kostým, když si svlékne plášť a když se objeví zpý, je nepřijatelný. Nejen z estetické roviny, ale také z pohledu jeho vztahu k představení."*¹⁵⁵

Kostýmy sboru odpovídaly klasickému vyznění inscenace. Sbor se opět představil v tmavých tmavých róbách, které doplňovaly široké šály přes hlavu. Herci sboru měli na sobě líčejové polomasky v tmavě hnědé barvě a černé vousy. Pozornost vzbudila postava

Δρομάζος, Στ. Ιω: *Οιδίπους Τύραννος*, in: Καθημερινή, 22. 8. 1978.

Inscenace *Oidipa krále* roku 1982 byla první spoluprací Národního divadla s režisérem Minem Volanakisem, který v té době patřil k předním režisérům Státního divadla severního Řecka.

Scénografii k inscenaci navrhl Robert Mitchell.

Δρομάζος, Στ. Ιω: *Σοφοκλή: Οιδίπους Τύραννος*, in: Καθημερινή, 8. 7. 1982.

Αθηναίος, Πέρσευς: *Οιδίπους Τύραννος. Σαν θρόλος και σαν άνθρωπος*, in: Ελεύθερη Ωρα, 11. 7. 1982.

Στ.: *Οιδίπους Τύραννος*, in: Εστία, 8. 7. 1982.

Teiresia, který se objevil nahý do půli těla a holohlavý. Poprvé se tu objevil jistý problematický vztah Fotopoula k této postavě, jejíž výraz silně připomínal karikaturu. Podobně nevydařenou - nikoli z hlediska výtvarného, ale z hlediska celkové koncepce inscenace - stylizaci později vytvořil i v *The Oidipus Plays*.

Nevyzněla-li nakonec inscenace příliš pozitivně, Dionisis Fotopoulos byl z tohoto výsledku vyňat: "*Pan Fotopoulos opět zaujal svým řešením barev a funkčnosti. Nemá vinu na tom, jakým způsobem se používala scénografie, ani jak byli (herci - pozn. MI) oblečení.*"¹⁵⁶ Fotopoulovým kostýmům se přiznala i divadelní a symbolická hodnota.¹⁵⁷

III. 6. 5. Oidipús král, 1987

Sofoklés: *Oidipús král*, režie: Giorgos Michailidis, Národní divadlo, Epidauros, 1987.

K inscenaci Oidipa krále z roku 1987 Dionisis Fotopoulos naopak vytvořil pouze scénografii a kostýmy přenechal svému kolegovi Yannisovi Metzikofovi. Kruhovému orchestru epidaurského divadla tentokrát dominoval čtverec. Fotopoulos na ni umístil čtvercovou plošinu, kterou při detailnějším pohledu tvořily opět malé čtverce a v jejímž pozadí seděla nasivní plechová kostka - palác. Na podlaze bylo rozmístěno několik malých krychliček, které zřejmě sloužily jako stupně, židle, či jakýkoli jiný právě potřebný prvek. Scénografii doplňovalo patnáct soch, které Fotopoulos umístil kolem paláce a před něj. Sochy, jejichž obrysy silně připomínaly umrlce, se hrbily v němém zástupu, některé se choulily do dřepu nebo ležely - s rukama svázanými k tělu - tázavě dívaly do publika. "*Vpravo i vlevo sochy, podle občanů z Calais od Rodina, zabalené v průsvitném igelitu*"¹⁵⁸, "*kterým lomoživě mával vítr.*"¹⁵⁹

Kostka - palác s malými dveřmi tvořila nejvíce efektů představení. První efekt využíval přirozeného prostředí, které obklopovalo scénografii, druhý efekt byl již čistě technické povahy. Povrch paláce tvořily nablýskané desky plechu, které jako pokřivené zrcadlo odrážely kerkidy antického divadla. Výsledný obraz kontrastoval s přísnou geometrií scénografie, ale zároveň dokonale ladil s tíživou atmosférou inscenace. Pohmožděný výraz paláce na dokonale vyleštěné podlaze jako obraz města, které se ze zdánlivého pořádku

⁶ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Ιδέες, "πατέντα" και υιοθεσία*, in: Το Βήμα, 14. 7. 1982.

⁷ Θυμέλη: *Οιδίπους Τύραννος στην Επίδαυρο*, in: Ριζοσπάστης, 10. 7. 1982.

⁸ Sochy před deštěm před představením chránil igelit.

⁹ Μάτσας, Νέστορας: *Οιδίπους Τύραννος στην Επίδαυρο*, in: Η Βραδυή, 13. 7. 1987.

probouzí do noční můry. Palác stál pevně a stabilně na svých základech, přesto byl ale pokřivený¹⁶⁰.

Druhý efekt přišel na řadu v závěrečné scéně představení. Na čelní stěnu paláce se při zvláštním nasvětlení promítla velká lebka, která měla podobně šlachovitý výraz jako sochy rozmístěné kolem a která poté ve své polovině pukla.

Přes jistou výrazovou expresivnost Fotopoulovy scénografie i Metzikofových kostýmů dobové reflexe inscenaci označovaly veskrze jako klasickou¹⁶¹, inscenace prý připomínala oratorium¹⁶². Negativního přijetí se dočkalo hlavně samotné pojetí paláce, jeho masivnost a efekty: *"Scénografie pana Fotopoula byla nápaditá a sladěná. Ale palác, jediný "cizí" prvek vůči ostatnímu aranžmá, se od nás nemůže dočkat přijetí."*¹⁶³

III. 6. 6. The Oidipus Plays, 1996

Sofoklés: *Oidipús král* a *Oidipús na Kolóně*, režie: Sir Petr Hall, Royal National Theatre, Londýn a Epidaurus, 1996.

The Oidipus Plays, neboli *Oidipús král* a *Oidipús na Kolóně* v jednom večeru, vznikly ve spolupráci s režisérem Sirem Peterem Hallem a měly premiéru 30. srpna 1996 v antickém divadle v Epidauru. Inscenace byla jediným Fotopoulovým divadelním Oidipem, kterého vytvořil se zahraničním souborem, a zdá se, že byl také tím nejproblematičtějším. Řecká kritika představení odsoudila (*"Vše v této inscenaci byly výmysly, bohužel často velmi naivní."*¹⁶⁴), v Británii se Hallovo experimentování s maskami¹⁶⁵ stalo součástí teoretické studie, která viděla jako základní a klíčový problém inscenace způsob, jakým je používá¹⁶⁶: *"Jeho inscenace očividně charakterizuje rétorický a sošný způsob přednesu. Trvá na tom, že herci prožívají emocionální "pravdu", což je zřejmě vede k tomu, aby se soustředili na svůj vlastní niterný svět a ne na vnějškovost masky. Zdůrazňuje důraz metra, zatímco hájí názor, že text je jiný druh masky, protože herci nevědí, kam umístit svou emocionální věrnost. Jazyk je v jednom momentu v popředí i izolovaný, neboť chybějící termín v jeho pedagogice je*

¹⁶⁰ Můžeme si ještě přimyslet, jak tento výraz musely doplnit tváře a postavy diváků, které se pokřiveně obrazovali na čelní stěně paláce. Žádná z dobových reflexí inscenace se o tomto efektu ale nezmiňuje, proto tato poznámka zůstává ale jen domněnkou.

¹⁶¹ Např. Πολενάκης, Λεάνδρος: *Κλασικός Οιδίποδας με υπερκατασκευές*, in: Η Αυγή, 30. 7. 1987.

¹⁶² Λιγνάδης, Τάσος: *Επιδaurιών συνέχεια - Αντιγόνη στα αρχαία - Επιθεώρηση για...Ιάπωνες*, in: Επίκαιρα, 3. 8. 1987.

¹⁶³ Μαργάρης, Β.: *Συνάντηση με τον Οιδίποδα*, in: Αυγή, 12. 8. 1987.

¹⁶⁴ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Οιδίπους σε σμίκρυνση*, in: Τα Νέα, 9. 9. 1996.

¹⁶⁵ Kromě *The Oidipus Plays* použil Peter Hall masky v těchto inscenacích: *Bouře* (Old Vic, 1974), *Jean Seberg* (Olivier, 1983), *Farma zvířat* (Cottesloe, 1984), *Lysistrata* (Old Vic, 1993), *Tantalus* (Denver Centre Company, 2002).

¹⁶⁶ Téma narostlo v kritikách, recenzích a studiích hlavně po inscenaci *Tantalus* (2002).

ztělesnění." ¹⁶⁷ Svou roli hrál i fakt, že herci Hallova mainstreamového souboru nebyli pro hru v tragických maskách školení a při zkouškách "*neustále hledaly motivace pro své pohyby, což je zájem, který by neměl být ústřední v divadle používajícím masky.*" ¹⁶⁸

Oidipús král: Scénografický zásah do prostoru antického divadla v Epidauru byl takřka minimální. Přibližně do poloviny orchestry vybíhalo dřevěné molo, které začínalo za starověkou skéné. Herci na něj vstupovali propadlem, které bylo v místě, kde končila skéné a začínala orchestra. Molo bylo určené pro výstupy protagonistů (Oidipús, Iokasté, Kreón) zatímco sbor a ostatní postavy (Teiresias, posel, Kreón v prologu, aj.) se pohybovaly jen po orchestře. Kolem orchestry stály barely, v kterých byl v prologu rozdělán oheň. Nakonec tyto barely a hlavně oheň vzbudily největší rozruch kolem inscenace. Antické epidaurské divadlo spadá pod ochranu řeckých archeologů, kteří pro inscenace v tomto prostoru určují velmi striktní pravidla. Mezi nimi je i zákaz používat jakýkoli oheň v představení. Fotopoulos zjevně tento zákaz obešel tím, že svůj oheň označil za "divadelní". Ovšem k mihotajícím se cárům červené látky měl daleko.



Inscenace začíná němým prologem. Na jeviště vchází Kněz, který pomalu zapaluje všechny barely. Oheň osvětluje postavy, které jsou rozestavěné po orchestře. Jsou to nalomocní v obvazech, matky s nemocnými dětmi v náručí.

Kostýmy, které tvořily černé hávy, odpovídaly minimalistické scénografii. Hávy Oidipa a Iokasté doplňovaly standardní červené šály. Nejpůsobivější, ale také nejneepochopitelnější kostýmní interpretací inscenace byl Teiresias. Na scénu ho vedl malý chlapec za provaz, který měl omotaný kolem pasu. Přidržoval se hole a na nohou měl vysoké boty. Celé jeho tělo, které halila jen bederní rouška z hadrovitých cárů látky a provázků, bylo obalené v bahně. Bahno se mísilo s různými vlákny z kostýmu nebo masky a průběžně z něj opadávalo. Teiresias, jehož siluetu ještě zvýraznilo ostré nasvícení, vypadal jako ztělesnění d'ábla - slabé tělo s velkými kopyty, z kterého odpadávají kusy masa, na hlavě elenka z trnů. Vizuálně, výtvarně i divadelně byla jeho stylizace velmi působivá. Ocitla se ale mimo vlastní inscenaci, vůbec nezapadala do jejího stylu a výsledný dojem byl velmi rozpačitý: "*Výmysl, a velmi laciný, byla postava nějakého Teiresiase, která byla obalená v*

¹⁶⁷ Vervain, Chris, Wiles, David: *Tha Masks of Greek Tragedy as Point of Departure for Modern Performance*, in: *New Theatre Quarterly*, č. 67, s. 258.

¹⁶⁸ Vervain, Chris, Wiles, David: *Tha Masks of Greek Tragedy as Point of Departure for Modern Performance*, in: *New Theatre Quarterly*, č. 67, s. 257.

bahně a která uspokojeně houpala kolena jako milenka."¹⁶⁹ Kromě zmíněného zmítání a kroucení bylo nepochopitelné i to, proč se pohyboval na koturnech a z jaké bažiny to vlastně vylezl.

Kostým sluhy - pastevce působil v minimalistickém konceptu inscenace téměř komicky - z velmi chlupatého chumáče kožešin vylézala lehce naddimenzovaná maska. Iokastinu sebevraždu symbolizoval červený šál, kterým si přikryla při svém posledním výstupu obličej. V závěrečné scéně dramatu Oidipús přichází v červeném potrhaném rouchu, jeho oslepení značí modrá krev kolem očí.

Herci měli masky z velmi tvrdého materiálu, které pokrývaly obličej a část lebky. Byly jednoduché, většinou bílé či šedé, s otvory na oči a s otevřenými ústy. Masky výrazně určovaly pohyb herců a stylizaci inscenace. Oidipús, stojící vždy na vyvýšené plošině, se otáčel k postavě, se kterou právě promlouval. Mluvil-li ale s Iokasté, která stála vedle něj, oba se obličejem obraceli směrem do publika. Stejným směrem se díval i sbor. Masky měly za následek to, že opět nebylo poznat, který člen sboru právě mluví. Sbor působil jako uzavřená, semknutá skupina, která promlouvá jedním hlasem. Herci se pohybovali velmi pomalu, používali jednoduchá stylizovaná gesta a celkové dřevnaté držení těla představovalo postavu jako loutku, která se sama bez svého vodiče umí jen těžko pohybovat. Jistou estetiku gestům a pohybu postav dodávalo líbivé vlnění drapérií jejich kostýmů. Celkově ale inscenace působila velmi statickým dojmem.

Oidipús na Kolóně: Scénografie k druhé tragédii jen lehce pozměnila tu první. Vyvýšená plošina se tentokrát na začátku orchestry lomila a svažovala se až do jejího středu. Věnovala tak cestu, vstup do posvátného háje. Stala se i cestou k smrti, když po ní Oidipús odcházel zemřít.

Oidipús vstupoval na jeviště v červeném potrhaném kostýmu z jutové látky, opřen o štít a s putovní brašnou. Do čela mu padal prořídlý ob vaz a celý působil velmi zuboženým dojmem. V černé tunice byla Antigona, Isméné přišla ve zlatém, sbor a Kreonta odívala bílá a Polyneika zase kůže. Nechyběly ani Fotopoulovy oblíbené doplňky - černá šála kolem Kreontova krku či náhrdelník na Isméně. Polyneikův bílý šál dosáhl obřích rozměrů. Když odcházel na jeviště prosit otce o odpuštění, měl šál několikrát omotaný kolem krku a část ho držel v rukou. Když odcházel s nepořízenou a proklet, smutně táhl několikametrový šál za sebou.

¹⁶⁹ Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Οιδίπους σε σμίκρυνση*, in: Τα Νέα, 9. 9. 1996.

Masky byly stejného stylu jako v první inscenaci a byly převážně bílé. Jen maska Antigony se lišila tím, že naznačovala výraz postavy. Černě zvýrazněné oči, rýhy kolem nosu a nakrabacené čelo vyjadřovaly utrpení a permanentní prosbu. Vliv masky na herectví se i tentokrát projevil v pohybu. Hlavně ženské postavy se pohybovaly po orchestře jakýmsi přískoky, polobaletní chůzí a vždy s velmi rozpráhnutýma rukama.

III. 6. 7. Oidipús král a Oidipús na Kolóně, 2002

Sofoklés: *Oidipús král* a *Oidipús na Kolóně*, režie: Sotiris Hatzakis, Národní divadlo, Atény, 2002.

Oidipús král a *Oidipús na Kolóně* v režii Sotirise Hatzakise se od ostatních inscenací oidipovského mýtu, na kterých Dionisis Fotopoulos spolupracoval, odlišovali jedním zásadním rysem - dramata byla inscenována v uzavřeném prostoru a nehrála se v antickém divadle.

Scénografie byla pro obě dramata stejná, obměňovaly se kostýmy a scénické objekty. Fotopoulos tentokrát jeviště pokryl vrstvou měkké hlíny a do jeho zadní části umístil vstup do paláce - železnou stěnu s dveřmi, které byly před ní předsazené a pohybovaly se v drážce do stran. Osvětlení prostoru se často redukovalo pouze na světla svíček, a tak společně s živou hudbou, která se skládala převážně z bubínků a trubek, vytvářelo temnou, dusivou atmosféru inscenace.

Oidipús král: Do středu jeviště byl umístěn dlouhý dřevěný stůl, který v prologu pokrývaly svíce a na kterém se v průběhu inscenace odehrávaly nejdůležitější výstupy protagonistů. Oidipús na něm pronesl kletbu sám nad sebou a v zápětí na něm proklamoval svou věštbu i Teiresias. Stůl je zde symbolem rodiny a majestátu, zároveň ale připomíná dřívější lože - Oidipús se na něm pod vidinou hrůzných pravdy choulí do náručí své manželky - královny, která omývá jeho zraněné nohy, zdrcující obraz Piety. Oidipús buší vztekle do stolu, aby dokázal, že byl zde, v Thébách, když zemřel jeho korintský otčím. Když je pravda zjevena, stůl je převržen a Oidipús ho vláčí jevištěm, zmítá se na něm ve svém zoufalství a při Kreontově příchodu se za něj schová.

Další scénické objekty a rekvizity byly minimální. Několik dřevěných židlí, plechový arel, svíce. Za dveřmi paláce stál druhý stůl, který cele pokrývaly svíce. Jeho obraz jako by zrcadlil obraz jeviště, na které otvory mezi stěnou a dveřmi paláce dopadalo světlo z lanoucích svíček.

Kostýmy byly kombinací současného civilního oblečení a tradičních arabských hávů. Kostým Oidipa (prolog), Kreóna, Iokasté a posla se skládal z dlouhého roucha, které

doplňoval dlouhý červený šál a u královských postav korunka. V dalších scénách Oidipús vystupoval v černém civilním oblečení (tričko, kalhoty a dlouhý kabát). Theiresias, z kterého neustále padal prach, vypadal v kabátě a s doplňky z pytloviny a plátna jako potulný mnich. Jeho pohyby byly křečovitě, obličej namoučený a jeho ruka třaslavě svírala aluminiový hrneček. Posel - ovčák přišel na scénu v plátěné kutně, přes níž měl přehozenou kožešinu. Kutně, do které byl zabalen od hlavy až k patě, charakterizovala i druhého posla - sluhu. Herci nebylo vidět ani do obličeje, na jehož místě se zjevovala jen černá skvrna, takže kostým sugeroval dojem, že jde o plastický kus látky, v kterém chybí herec.

Černé kostýmy sboru a hrdinů s temným svícením jeviště měly za důsledek podobný efekt, jako v dřívější inscenaci *Oresteie* v režii Giorgose Michailidise. Postavy splývaly s temným okolím, takže se divákům zjevovaly jenom obličeje, části rukou a světla ze svící. Jako by byly tvořeny tmou, ze které se podle potřeby vynořovaly. Například při závěrečném výstupu Oidipa s jeho dětmi byly vidět jen jejich siluety.

Na konci prvního dramatu herci hrající Oidipa a Iokasté společně se sborem otevřely hlavní dveře vedoucí do divadelního sálu a vycházeli spolu s diváky do foyer divadla. Tam byli diváci svědky dalšího výjevu, který uvozoval přestávku. Na dřevěné konstrukci bylo nasvícené nahé Oidipovo tělo, schoulené do klubíčka s hlavou mezi kolena. Dvě dívky ho za zvuků živé hudby skrze velké síto posypou bílým práškem, přehodí přes něj bílý kabát a zahrbeného ho odvádějí do zákulisí.

Oidipús na Kolóně: Základní scénografie k druhému dramatu zůstala stejná, jen brána tentokrát nezastupovala dveře do paláce, ale vstup do posvátného háje a stůl se prodloužil téměř na celou šířku jeviště. Kostým Oidipa a Antigóné zvláště v prvním výstupu vypadal velmi plasticky - silné líčení Oidipova obličeje i vlasů a drapérie jeho bílého kabátu dělaly dojem sochy. Kostým Antigóné, Oidipa a Polyneika tvořilo civilní oblečení (kabát), zatímco Theseus a Kreón se objevili opět v bílém rouchu, s korunkou a modrým šálem kolem hlavy. Líčení tentokrát zasáhlo i vlasy, které pokrývala žlutá (Antigóné, Polyneikos) nebo bílá (Oidipús) hmota. Zvláště výrazné to bylo u postavy Polyneika, jehož takto nalíčené vlasy dělaly dojem zlaté vojenské helmy.

Když je Oidipús připraven odejít do zasvěceného háje, dveře se otevřou a v mlze se objeví zelený strom. Oidipús se svlékne jen do roušky a pomalu vchází, otočí se, začne se špitavě smát a utíká vstříc smrti.

ZÁVĚR

V dobových kritikách se na scénografie, masky a kostýmy Dionisise Fotopoula dočteme rozporuplné reakce. Rozporuplné jsou i přesto, že se veskrze záporné hlasy objeví jen málokdy a kladné převažují. Po podrobném zkoumání je možné názory kritiků zjednodušeně rozdělit podle několika modelů. Buď je vyzdvižen Fotopoulův talent, ale upován je režisér, který ho nedokázal dostatečně využít a vytvořil špatnou inscenaci, nebo je Fotopoulovi naopak vyčítána přílišná fantazie. Poslední model je z divadelního a dramatického hlediska asi nejdůležitější. Fotopoulovo řešení inscenace je výtvarně velmi působivé a kvalitní, ale zcela nevhodné pro divadlo. Tento postřeh lze označit za jeden z hlavních problémů Fotopoulovy tvorby, v němž zásadní roli tvoří i Fotopoulovo umělecké i osobní ego. Ačkoli se sám režii vyhýbá, jeho charakter by rád vládnul, a tak jeho nesmírná tvořivost a osobní ctižádost často vykolejí z celku divadelního představení. Herci s jeho maskami připomenou sochy s velmi působivým výtvarným výrazem, ale ne vždy opravdu vyhovují hereckému projevu. Experimentování s maskami často narazí na nepřipravenost herců nebo samy o sobě působí kontraproduktivně.

Přesto se Dionisis Fotopoulos stále právem staví mezi nejlepší a nejvýraznější divadelní výtvarníky Řecka a již léta se stabilně drží mezi světovou scénografickou špičkou. Jeho scénografické a kostýmní návrhy nečerpají pouze z řecké tradice a kultury, ale kloubí v obě nezměrné množství inspirací ze všech koutů světa a nebrání se ani experimentům. Jeho práce se tím stává snadno čitelná i mimo jeho vlastní zemi, ačkoli je nutno si uvědomit, že v jiném kontextu zanechává i jiný dojem. To, co je v Řecku běžnou divadelní praxí, v mnoha jiných evropských zemích (např. střední a severní Evropa) spíše ohromuje a je vnímáno jako experiment. Tento fakt platí i obráceně.

Dionisis Fotopoulos má v Řecku pověst nadmíru tvořivého a plodného umělce, jehož dílo ovládá nekonečná fantazie a inspirace. Dionisis Fotopoulos nepatří k řeckým novátorům, snaží se být za každou cenu originální a svými díly nešokuje. Za celý svůj tvůrčí život převládá sebevědomě a sebevědomě neopustil svůj velmi osobitý styl, který snoubí lidové s akademickým a moderní s antickým. Sám přiznává, že za čtyřicet let intenzivní divadelní činnosti vytvořil i zcela nepodařené inscenace a že spolupracoval i se špatnými divadly a divadelníky¹⁷⁰. Zároveň se ale hrdě hlásí přibližně k desíti inscenacím, které v očích diváků, kritiků, umělců i historie vyvažují všechny ostatní omyly¹⁷¹.

¹⁷⁰ Λοβερδού, Μύρτω: *Το θέατρο είναι κοροϊδία* [rozhovor], in: *Το Βήμα*, 18.12.2005. s. C03.

¹⁷¹ Λοβερδού, Μύρτω: *Το θέατρο είναι κοροϊδία* [rozhovor], in: *Το Βήμα*, 18.12.2005. s. C03.

SUMMARY

Dionisis Fotopoulos

Marcela Ihyane

This master thesis deals with theatre work of Dionisis Fotopoulos, the most popular, worldwide famous, and award-winning Greek scene designer. The thesis is probably the first analysis of Fotopoulos' scene design while, so far, there is no other research essay written on this topic either in Greece, or in some other country.

I try to show Fotopoulos' creative periods and styles on his work on ancient Greek drama. Dionisis Fotopoulos is considered to be one of the few Greek scene designers who brought strong Greek tradition of staging ancient tragedies and comedies abroad. His masks and costumes draw on the tradition which tinctures the Greek theatre, as well as they are considered to be experimental and visually very effective. The other reason why we focus on ancient Greek drama is that it is also believed to be a part of European, not only Greek cultural heritage.

The first chapters contain basic information about history of a modern Greek theatre in 20th century, about a history of staging ancient Greek drama in modern Greece and few notes about living Greek theatre tradition which try to explain its basic phenomenon to Czech readers.

The following chapters contain short Fotopoulos' biography and analysis of his theatre work. I have chosen the important performances of each style and period and I tried to describe Fotopoulos' approach to them. The first subhead describes Fotopoulos' artistic beginnings, the second one contains the artistic cooperation of Dionisis Fotopoulos with the theatre director Karolos Koun and his Art Theatre. The third subhead describes the realistic elements in his scene designs and the fourth one speaks about his approach on the performances of adaptations of ancient dramas and myths. The last subhead includes the comparison and description of seven performances based on the Oidipus myth. The whole text is followed by a lexicon of Greek personalities which are named in the thesis, and photographic appendix.

SLOVNÍČEK

Phanasis Apartis (Θάνασης Απάρτης)

(1899, Smyrna - 1972, Atény) - sochař
študoval sochařství na různých univerzitách ve Francii v době, kdy francouzskému sochařství craloval A. Rodin. Roku 1961 se stal profesorem sochařství na Akademii výtvarných umění v Aténách. V jeho díle převažuje jednoduchost, objektem jeho tvorby byl člověk.

Odysseus Elytis (Οδυσσεύς Ελύτης)

(1911, Heraklio, Kréta - 1996, Atény) - básník
študoval právo na aténské univerzitě, ze které přestoupil na důstojnickou školu v Kerkiře. Své básně začal publikovat roku 1935 v periodiku Nové písemnictví. Roku 1979 dostal Nobelovu cenu za literaturu.

Nikos Engonopoulos (Νίκος Εγγονόπουλος)

(1910, Atény - 1985, Atény) - malíř, scénograf, básník
študoval malířství na Akademii výtvarných umění v Aténách. Byl jmenován profesorem na fakultě architektury na aténské Polytechniu. Roku 1938 poprvé publikoval své básně a o rok později debutoval jako malíř na osobní výstavě v Aténách. Jako scénograf spolupracoval s Národním divadlem, s Řeckým hudebním divadlem a s mnohými dalšími soubory.

Kostas Georgousopoulos (Κώστας Γεωργουσόπουλος)

(1937, Lamia) - divadelní kritik
študoval historii a archeologii na Filozofické fakultě v Aténách a divadlo u Dimitrise Kondirise a Yannise Siderise. Přeložil Sofokleova dramata *Antigona* a *Élektra* a Aischylovy tragédie *Posebnice* a *Oresteia*. Napsal desítky básní, pod pseudonymem publikoval několik básnických sbírek. V současné době působí na Filozofické fakultě aténské univerzity. Od roku 1971 uveřejňuje kritiky, nejprve v novinách To Vima, poté v mnohých dalších periodikách.

Manos Chadzidakis (Μάνος Χατζιδάκης)

(1925, Xanthi - 1994, Atény) - hudební skladatel
študoval filozofii na aténské univerzitě, ale studia nedokončil. Zároveň se začal věnovat hudbě a stýkal se s dobovou intelektuální a uměleckou elitou (Odysseas Elytis, Yannis Tsarouxis, Angelos Sikelianos). Jako hudební skladatel se poprvé projevil roku 1944 v soubově Uměleckém divadle. Za patnáctileté spolupráce s Uměleckým divadlem napsal hudbu k mnoha současným dramatům. Po konci druhé světové války začal spolupracovat i s jinými soubory a s filmem. Jeho hudba vycházela především z lidové řecké písně *rebetika*, v které našel ryzí lidové kvality. Roku 1951 společně s choreografem Rallou Manou založil řecké taneční divadlo. Roku 1960 získal Oskara za píseň k filmu *Nikdy v neděli* (režie Jules Dassin). Díky jeho tvorbě se řecké písně staly populární i v zahraničí.

Nikos Chatzikiriakos-Ghikas (Νίκος Χατζηκυριάκο-Γκίκας)

(1906, Atény) - malíř, scénograf
študoval malířství na Akademii Panson v Paříži. Na Sorboně studoval estetiku a francouzskou řeckou filologii. Jako malíř se poprvé představil osobní výstavou v Paříži roku 1927. Stal se profesorem malířství na řeckém Polytechniu. Scénografem byl od roku 1937. Spolupracoval především s Řeckým baletem a Národním divadlem. Ilustroval knihy a psal studie o architektuře a estetice.

Antonis Fokas (Αντώνης Φώκας)

(1889, Atény - 1986, Atény) - kostýmní návrhář

Študoval ekonomii a od roku 1920 až do důchodu pracoval jako úředník v Lidové bance. Roku 1919 spolupracoval s Evou Palmer na kostýmech k inscenaci *Oidipa krále*, kterou v divadle Olympia režíroval Fotos Politis. Od té doby do roku 1978 navrhl tisíce divadelních kostýmů. Spolupracoval především se scénografem Kleovoulosem Klonisem a režiséry Národního divadla Dimitrisem Rondirisem, Takisem Mouzenidisem, Alexisem Solomem nebo Alexisem Minotisem. Jako kostýmní návrhář byl samouk, nikdy své kostýmy neskladoval, ale tvořil je rovnou na hercově těle.

Vasilis Fotopoulos (Βασίλης Φωτόπουλος)

(1934, Kalamata - 2007, Atény) - malíř, scénograf

Jako malíř a scénograf byl samouk. Jeho scénografická tvorba začala inscenací Mozartovy opery *Così fan tutte* v Řeckém hudebním divadle. Brzy se orientoval spíše na filmovou scénografii a věnoval se své kariéře v zahraničí (spolupráce s Coppolou, Dassinem, Zakoyiannisem). Byl vyznamenán Oskarem za scénografii k filmu *Řek Zorba*. Režíroval film *Orestés*, ke kterému scénografii vytvořil jeho bratr Dionisis.

Michalis Kakoyannis (Μιχάλης Κακογιάννης)

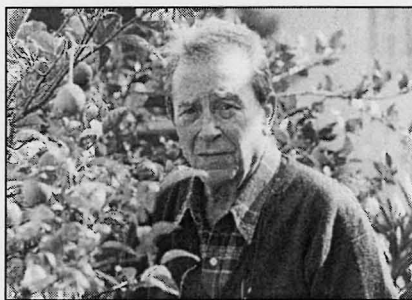
(1922, Limassol, Kypr) - divadelní a filmový režisér

Jako mladý odjel s rodinou do Anglie, kde se měl stát právníkem. Za druhé světové války ale spolupracoval na programu pro BBC o řeckém jazyce, který ho oklikou přivedl k filmu. Po studiích na Old Vic pod jménem Michael Yannis krátkou dobu působil jako herec. Když neuspěl v zahraničí, vrátil se do Řecka, kde roku 1953 představil svůj první film. Jeho největším úspěchem se stal film *Řek Zorba* z roku 1964, který dosáhl několika nominací na Oscara. Jako režisér byl na Oscara nominován celkem pětkrát, a drží tak řecký rekord. Mezi jeho další filmy patří *Elektra*, *Trójanky*, *Ifigénia*, *Stella*, *Višňový sad*. Speciální místo v jeho filmografii zaujímá umělecky dokumentární film *Attila 74* o neutěšené situaci na Kypru.

Yakovos Kampanellis (Γάκωβος Καμπανέλλης)

(1922, Naxos) - dramatik

Za druhé světové války se zapojil do protinacistického odboje a pokusil se uprchnout ze země. V Rakousku byl ale zatčen a deportován do koncentračního tábora Mauthausen, kde zůstal až do osvobození. Když se roku 1945 vrátil do Řecka, byl okouzlen divadlem Karolose Kouna. Kvůli nedokončenému vzdělání se nemohl stát hercem, proto se začal věnovat psaní. Za svůj život napsal přes 30 her a několik filmových scénářů. Jeho vliv na poválečnou i současnou generaci řeckých dramatiků je takový, že se celá generace dramatiků nazývá "Kampanellisova generace". Mezi jeho nejdůležitější díla patří dramata *Odyseus se vrátil domů*, *Dvůr zázraků*, *Tatínek Válka*, trilogie *Večeře*. Nejslavnějším filmovým scénářem se stala *Stella* v režii Michalise Kakoyannis s Melinou Merkouri v hlavní roli.



Ozeni Karezi (Τζένη Καρέζη)

(1936, Atény - 1992, Atény) - herečka

Vlastním jménem Evgenie Karpouzi. Studovala herectví na Dramatické škole Národního divadla, v kterém se hned po absolutoriu roku 1954 stala protagonistkou. V Národním divadle zůstala do roku 1959, poté

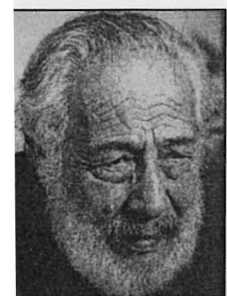


založila své vlastní divadlo, které spolupracovalo především s významnými řeckými komiky. Roku 1955 se poprvé objevila ve filmu, roku 1964 získala filmovou cenu festivalu v Cannes.

Kleovoulos Klonis (Κλεόβουλος Κλώνης)

(1907, Koutali - 1988, Atény) - scénograf, architekt

Studoval na Filozofické fakultě v Aténách, současně si přivydělával jako novinář. Roku 1926 se poprvé představil jako scénograf. S Národním divadlem spolupracoval od jeho založení až do roku 1981. Mimo divadelní scénografii se zabýval i divadelní a užitou architekturou.



Karolos Koun (Κάρολος Κουν)

(1908, Prousa - 1987, Atény) - divadelní režisér

Studoval estetiku na Sorbonně v Paříži. Roku 1929 se stal učitelem angličtiny na Americkém učilišti v Aténách, kde poprvé se svými žáky inscenoval Aristofanovy komedie. Založil Lidové divadlo, které fungovalo v letech 1934 až 1936, a současně spolupracoval s různými jinými soubory (např. divadlo Kotopouli). Roku 1942 založil Umělecké divadlo a Divadelní školu Uměleckého divadla. V letech 1949 až 1954 bylo

Umělecké divadlo z ekonomických důvodů zavřeno a Koun mezitím spolupracoval s Národním divadlem, kde režíroval především Čechova a Pirandella. Roku 1959 režíroval egendární inscenaci Aristofanových *Ptáku*, která otevřela Uměleckému divadlu cestu do světa. *Ptáci* se hráli na Aténském a Epidaurském festivalu, odkud pokračovali v rámci "Divadla národů" do Paříže, Londýna, Mnichova, Moskvy, Leningradu, Benátek, Vídně, Bělehradu a dalších měst a států. Napsal studie *Antická tragédie - komedie* a *Režisér a antické drama*.

Giorgos Lazanis (Γιώργος Λαζάνης)

1928, Atény - 2006, Atény) - herec, režisér

Studoval na Dramatické škole při Uměleckém divadle Karolose Kouna, v kterém po absolutoriu roku 1951 nastoupil jako herec. V Uměleckém divadle se stal hlavním protagonistou. Inscenací *Jezdci* se roku 1979 představil i jako režisér. Po Kounově smrti byl jedním ze tří spolupracovníků, kteří vedli divadlo a pokračovali v Kounově odkazu.

Giorgos Mavroidis (Γιώργος Μαυροΐδης)

1912, Pireus)

Studoval právo a mezinárodní vztahy na aténské univerzitě. V diplomatických službách pracoval na ministerstvu zahraničí a na řecké ambasádě v Paříži. V malířství byl samouk a začal se mu systematicky věnovat po druhé světové válce. Z funkce na ministerstvu odstoupil, když se roku 1959 stal profesorem na Akademii výtvarných umění. Jako pedagog vytvořil otevřenou tvůrčí dílnu, v které se se svými žáky věnoval různým experimentům.

Melina Merkouri (Μελίνα Μερκούρη)

1920, Atény - 1994, New York) - herečka a ministryně kultury

Prvním jménem se jmenovala Maria Amalia Merkouri, byla řezdívána poslední řeckou bohyní. Byla žačkou Dimitrise Rondirise. Herečka se ve filmu poprvé objevila ve snímku Michalise Kakoyannise *Stella* až roku 1955. Film *Nikdy v neděli*, který režíroval její celoživotní partner Jules Dassin, ji proslavil a přinesl jí několik ocenění. Za diktarury emigrovala do Francie, kde vydala několik desek s řeckými a francouzskými písněmi. Roku 1977 byla zvolena do parlamentu, později se stala první Řekyní na ministerském postu (ministrkou kultury). Roku



1971 napsala autobiografii *Narodila jsem se jako Řekyně*.

Yannis Metzikof (Γιάννης Μέτζικοφ)

(1955, Kréta) - kostýmní návrhář, scénograf

Studoval malířství na Akademii výtvarných umění v Aténách a scénografii. Roku 1985 se uskutečnila výstava jeho kostýmů v Národní galerii v rámci programu *Atény – hlavní město evropské kultury*. Roku 1986 v Národním divadle v Aténách debutoval jako scénograf. Nejčastěji spolupracoval s Otevřeným divadlem Giorgose Michailidise.

Giorgos Michailidis (Γιώργος Μιχαηλίδης)

(1938, Atény) - režisér

Studoval architekturu v Rakousku a herectví na Dramatické škole Národního divadla v Aténách. Roku 1965 založil své první divadlo v atické periférii, jehož činnost o dva roky později zastavila diktatura. Roku 1972 založil první Otevřené divadlo, které fungovalo pouhé tři roky, a začal vydávat časopis stejného názvu. Roku 1984 otevřel druhé Otevřené divadlo, jehož činnost pokračuje dodnes. Do jeho založení spolupracoval v mnohých státních divadlech.



Alexis Minotis (Αλέξης Μινωτής)

(1898, Chania, Kréta - 1990, Atény) - herec a režisér

Neměl akademické vzdělání. Od svého mládí se zajímal o divadlo, na jevišti se poprvé představil jako vedoucí sboru a posel v Oidipu králi roku 1924 na Krétě. Brzy poté odejel do Atén, kde se mu podařilo spolupracovat s velkými divadelními osobnostmi, jako byl Fotos Politis, Dimitris Rondiris, ad. Patří mezi nejlepší protagonisty Národního divadla. Mezi jeho nejslavnější role patří Julius Caesar, Hamlet, Don

Carlos, Oidipús (*Oidipús na Kolóně*). Za okupace společně se svou ženou, herečkou Katinou Paxinou emigroval do USA, kde účinkovali v Národním divadle v New Yorku převážně v antických tragédiích (Minotis se zde také začal věnovat režii antických dramát). Za svůj život opakovaně inscenoval drama *Oidipús na Kolóně*. Napsal studii *Empirické divadelní vzdělání* a autobiografii *Herec Alexis Minotis*.

Yannis Moralis (Γιάννης Μόραλης)

(1916, Arta) - malíř, scénograf

V Aténách studoval malbu a rytectví (Akademie výtvarných umění) a v Paříži fresku (Ecole des Beaux-Arts) a mozaiky (Ecole des Arts et Métiers). Jako malíř se poprvé představil roku 1940, jako scénograf roku 1950. Spolupracoval především s Řeckým baletem, Uměleckým divadlem Karolose Kouna a Národním divadlem v Aténách. Vystavoval své malby v Řecku i v zahraničí, stal se profesorem malby na Akademii výtvarných umění v Aténách.

Takis Mouzenidis (Τάκης Μουζενίδης)

(1911, Pontos - 1981, Atény) - režisér

Roku 1927 nesl pochodeň v inscenaci Spoutaného Prométhea v rámci Prvních delfských slavností. Díky této události se začal věnovat divadlu. V Aténách studoval právo a v rámci stipendia studoval historii divadla, historii umění, dramaturgii a psychologii na univerzitách v Hamburku a Berlíně. V němčině začal publikovat divadelní studie (první *Aischylos a jeho divadlo*). V Aténách režíroval inscenace v Národním divadle po boku Ronidirise. Roku 1952 založil první řeckou školu hudebního divadla.

Nikos Nikolaou (Νίκος Νικολάου)

(1909, Hydra - 1986, Atény) - malíř, scénograf

Studoval malířství na Akademii výtvarných umění v Aténách, v Římě a v Paříži. Roku 1964 byl jmenován profesorem malířství na Akademii výtvarných umění v Aténách a o několik let později i jejím ředitelem.



Thomas Oikonomou (Θώμας Οικονόμου)

(1864, Vídeň - 1927, Atény) - herec, režisér

Studoval herectví ve Vídni, kde také začal svou profesionální kariéru. Roku 1900 přijel do Atén, kde začal vyučovat herectví na Dramatické škole Královského divadla a v zápětí se stal jeho režisérem. Zde se poznal v herečkou Marikou Kotopouli, která se stala protagonistkou jeho souboru a s kterou po zavření Královského divadla roku 1906 založil vlastní soubor. Zároveň dále vyučoval herectví, mezi jeho žáky patřil Dimitris Rondiris.

Eva Palmer

(1874, New York - 1952, Řecko) - režisérka

Študovala latinu, literaturu a divadlo na dívčí koleji Bryn Mawr, kde režírovala studentské představení Shakespearovy komedie Jak se vám líbí. Poté studovala v Římě a v Paříži se účastnila kurzů v Comedie Française a na Sorbonně. Spolupracovala na inscenaci se Sarah Bernhard. Roku 1904 se seznámila s Isadorou Duncan a jejím bratrem Raymondem Duncan, jehož manželka byla sestrou jejího budoucího muže Angela Sikeliana. Spolu se Sikelianem v Řecku uskutečnili První a Druhé delfské slavnosti, v rámci kterých Eva Palmer režírovala Aischylova dramata Spoutaný Prométheus a Prosebnice. Roku 1933 se vrátila do USA, kde zorganizovala výstavu kostýmů z Delfských slavností. Zemřela roku 1952 a je pochována v Delfách vedle Angela Sikeliana.



Giorgos Patsas (Γιώργος Πάτσας)

Študoval na Nezávislém studiu výtvarného umění. Od roku 1969 spolupracuje se státními divadly i s nezávislými soubory. Mimo Řecko vytvořil scénografie a kostýmy v Rakousku, Spojených státech, Španělsku. Navrhl přes 200 divadelních a filmových scénografií.

Katrina Paxinou (Κατίνα Παξινού)

(1900, Pireus - 1973, Atény) - herečka

Študovala v Ženevě, Berlíně a Vídni. Krátce působila v opeře, poté v souboru Mariki Kotopouli. V letech 1932 a 1940 byla členkou Národního divadla. Za války emigrovala do Spojených států, kde se prosadila ve filmu. Roku 1944 dostala Oskara za film Komu zvoní hrana, roku 1949 byla odměněna cenou Cocteau za film *Smutek sluší Elektře*. Roku 1950 se vrátila do Řecka a opět se objevila na scéně Národního divadla, po boku svého manžela Alexise Minotise. Roku 1968 společně založili divadelní soubor, který hrál v divadle Avlaia v Soluni a v divadle Diana v Aténách. Kromě mnohých významných rolí napsala hudbu k inscenaci Oidipús král, kterou režíroval roku 1933 Fotis Politis a roku 1952 Alexis Minotis. Bývalé aténské divadlo Cineak nes nese její jméno.



Fotis Politis (Φώτος Πολίτης)

(1890 - 1934) - režisér a překladatel

V Německu vystudoval právo a získal základní divadelní vzdělání. Roku 1919 přeložil a režíroval tragédii *Oidipús král*, roku 1932 se stal v historii prvním režisérem Národního divadla.

Dimitris Rondiris (Δημήτρης Ρονδής)

(1899, Pireus - 1981, Atény) - režisér

Študoval právo a klasickou filologii, díky stipendiu pokračoval ve studiu filozofie, historie a divadla u Maxe Reinhardta. Roku 1934 ho Fotis Politis přizval ke spolupráci do Národního divadla, ve kterém se stal po Politisově smrti ředitelem. Učil herectví v Dramatické škole Národního divadla.

Angelos Sikelianos (Άγγελος Σικελιανός)

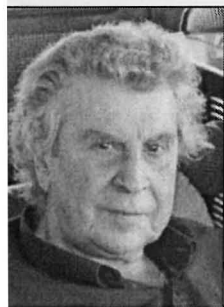
(1884, Lefkada - 1951, Atény) - básník, dramatik

Študoval na právnické fakultě v Aténách, ale studia nedokončil. Raději se vydal na cesty a začal se intenzivně věnovat poezii. Roku 1907 se oženil s Američankou Evou Palmer, s kterou se přestěhoval zpátky do Atén. Roku 1909 publikoval svou první sbírku básní. Roku 1927 se svou ženou uskutečnil První delfské slavnosti, které se skládaly z olympijských závodů, koncertu byzantské hudby, výstavy lidového umění a inscenace *Spoutaný Prométheus*. Roku 1930 zopakoval svůj plán v rámci Druhých delfských slavností, které tvořily inscenace *Spoutaného Prométhea* z předchozích slavností a *Prosebnic*. V průběhu nacistické okupace podporoval národ svými básněmi. Je autorem veřejného dopisu za záchranu životů řeckých Židů, jehož apel byl namířen přímo německé armádě. Roku 1949 byl kandidován na Nobelovu cenu za literaturu. Mezi jeho dramata patří například *Sibyla*, *Daidalus na Krétě*, *Kristus v Římě*, *Isklepius*. Jeho dům v Delfách byl rekonstruován a dnes slouží jako Muzeum delfských slavností.



Alexis Solomos (Αλέξης Σολομός)

Byl Kounovým žákem na Americkém učilišti v Aténách. Nedokončil studia práv a vydal se do divadelní kariéry. Byl přijat na Dramatickou školu Národního divadla, kde se jeho učitelem stal Dimitris Rondiris, poté studoval divadlo v Londýně a USA. Absolvoval studijní pobyt u ředitele. Po návratu do Řecka se věnoval režii převážně v Národním divadle, jehož byl v letech 1980 -1983 ředitelem.



Mikis Theodorakis (Μίκης Θεοδωράκης)

(1925, Chio)

Od mládí se věnoval hudbě a angažoval se v politickém odboji proti okupantům. Roku 1954 získal stipendium na konzervatoři v Paříži, čímž začalo jeho nejbohatší tvůrčí období. Roku 1960 se vrátil do Řecka a o čtyři roky později se uskutečnila premiéra Kakoyannisova filmu *Řek Zorba* s jeho hudbou, který ho světově proslavil. Roku 1967 založil první politickou organizaci proti juntě, kvůli čemuž byl následně uvězněn. I ve vězení ale tvořil a jeho písně se dostaly do zahraničí (nazpívala je například Melina Merkouri v Paříži). Proti jeho uvěznění se ozývaly hlasy umělců z celého světa (mezi jinými Arthur

Miller, Yves Montand, Laurence Olivier), díky nimž byl Theodorakis roku 1970 propuštěn a mohl odjet do Paříže. Do Řecka se vrátil po pádu diktatury. Za svůj život napsal opery na motivy antického mýtu (Medea, Élektra, Antigona, Lysistráta), balety (např. Antigona, Zorba), symfonickou a komorní hudbu, oratoria, velké množství písní a hudbu k divadelním inscenacím a filmům.

Yannis Tsarouchis (Γιάννης Τσαρούχης)

(1910, Pireus) - malíř, scénograf

Studoval malbu na Akademii výtvarných umění v Aténách a Paříži. Jako scénograf se poprvé představil roku 1928. Spolupracoval s Lidovým divadlem a Uměleckým divadlem Karolose Kouna, s nezávislými i státními soubory a s Řeckým baletem, jako scénograf se projevil i ve filmu. Jeho první výstava se uskutečnila roku 1929 a od té doby vystavoval na mnohých místech v Řecku i zahraničí. Inscenoval antické drama ve vlastním překladu, režii i scénografii (např. *Ptáci*, Umělecké divadlo, 1959).

Giorgos Vakalo (Γιώργος Βακαλό)

(1904, Konstantinopol)

Studoval malířství a divadlo v Paříži. Spolupracoval s mnohými nezávislými i státními divadly, jeho malby se vystavovaly v mnoha evropských zemích. Za malířství byl vyznamenán na Mezinárodní výstavě v Paříži roku 1938.

Elli Voila - Laskari (Ελλη Βοϊλα - Λάσκαρη)

(1908, Atény - 1989, Atény) - malířka, mozaikářka

Studovala na Staatliche Hochschule für bildende Künste v Mnichově a zabývala se mozaikami v Raveně. Roku 1961 stanula ve vedení nově založené mozaikářské dílny na Akademii výtvarných umění v Aténách, kde učila do roku 1975. Byla jedním z prvních, kdo se zabýval mozaikami v současném řeckém umění. Její mozaiky pro různé kostely odkazují k byzantským vzorům, zatímco mozaiky pro necírkevní prostory nesou znaky antického, lidového a současného umění.



Aliki Vougiouklaki (Αλίκη Βουγιουκλάκη)

(1933, Marousi, Attika - 1996, Atény) - herečka

Studovala na Dramatické škole Národního divadla. Brzy se proslavila ve filmu a stala "řeckou národní hvězdou". Mimo jiné účinkovala v mnohých muzikálech (Kabaret, Evita).

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

A Stage for Dionysos, Theatrical Space & Ancient Drama, Thessaloniki, 1997.

Bacopoulou - Halls, Alikí: *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, Athens, Diogenis, 1982.

Bacopoulou - Halls, Alikí: *Greece*, in: Walton, J. Michael: *Living Greek Theatre*, New York, Greenwood Press, 1987.

Hradečný, Pavel - Dostálová, Růžena - Hrochová, Věra - Oliva, Pavel - Vavřínek, Vladimír: *Dějiny Recká*, Praha, 1998.

Gabrielová, Jarmila: *Kronika PQ*, Divadelní ústav, 2007.

Llewellyn-Jones, Lloyd: *Understanding Theatre Space*,
<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/VisualSystems.htm>
[cit. 20. 10. 2007].

Llewellyn-Jones, Lloyd: *The Use of Set and Costume Design in Modern Productions of Ancient Greek Drama*,
<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/DesignEssay.htm>
[cit. 20. 10. 2007].

Mauromoustakos, Platon: *Ancient Greek Drama on the Modern Greek Stage: the Question of Theatrical Space*, in: *A Stage for Dionysos, Theatrical Space & Ancient Drama*, Thessaloniki, 1997.

Prážák, Albert: *Interpretace scénografického prostoru*, Praha, ISV nakladatelství, 2003.

Stehlíková, Eva: *Antické divadlo*, Praha, Nakladatelství Karolinum, 2005.

Tršič, Giorgio Ursini (editor): *Dionisis Fotopoulos. Scenographer*, Atény, 2005.

Uervain, Chris - Wiles, David: *The Masks of Greek Tragedy as Point of Departure for Modern Performance*, in: *New Theatre Quarterly*, č. 67, s. 254 - 272.

Walton, J. Michael: *Living Greek Theatre*, New York, Greenwood Press, 1987.

Μαργβέρης, Γιάννης: *Η κρίση του θέατρου, Β', 1984-1989*, Αθήνα, 1991.

Μαργβέρης, Γιάννης: *Η κρίση του θέατρου, Γ', 1989-1994*, Αθήνα, 1995.

Μεωργουσόπουλος, Κώστας - Γώγος, Σάββας: *Επίδανρος*, Αθήνα, Μίλητος, 2003.

Μεωργουσόπουλος, Κώστας: *Κλειδιά και κώδικες θέατρου, 1. Αρχαίο δράμα*, Αθήνα, 1982.

Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Κλειδιά και κώδικες θέατρον, 2. Ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, 1985.

Επιδαύρια. 1954-1974. 20 χρόνια, Αθήνα, 1974.

Γραμμάτας, Θόδωρος: *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Α' και Β' τόμος, Αθήνα, Εξαντάς, 2002.

Ζαραϊσκου, Βίκυ: *Ταξίδια επί σκηνής. Έλληνες σκηνογράφοι στην Ιταλία*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2004.

Ζομίνη - Διαλέτη, Δώρα (editor): *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών Α' - Δ'*, Αθήνα, Εκδοτικός οίκος ΜΕΛΙΣΣΑ, 1997.

Ζοντογιώργη, Αναστασία: *Η Σκηνογραφία του ελληνικού θέατρον*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002.

Ζουροθπός, Γιώργος - Χειμωνάς, Γιώργος - Φωτόπουλος, Διονύσης: *Πυλάδης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1992.

Μαυρομούστακος, Πλατών: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940 – 2000*, Αθήνα, 2005.

Μαυρομούστακος, Πλάτων: *Αρχαίο ελληνικό δράμα στη νέα ελληνική σκηνή: το ζήτημα του χώρου*, in: *Μια σκηνή για τον Διόνυσο, Θεατρικός Χώρος & Αρχαίο Δράμα*, Θεσσαλονίκη, 1997.

Μια σκηνή για τον Διόνυσο, Θεατρικός Χώρος & Αρχαίο Δράμα, Θεσσαλονίκη, 1997.

Λουζενίδου, Αγνή Τ. (editor): *Ελληνική σκηνογραφία – ενδυματολογία* (Πρακτικά Ημερίδας στο πλαίσιο της Έκθεσης "Έλληνες Σκηνογράφοι-Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα"), Αθήνα, έκδοση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 2002.

Ο κόσμος του Διονύση Φωτόπουλου [katalog ke stejnojmenné výstavě], Αθήνα, Μουσείο Απενάκη, 2005.

Λιδέρης, Γιάννης: *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, Αθήνα, Ίκαρος, 1976.

Λιδέρης, Γιάννης: *Ιστορία του νέου ελληνικού θέατρον*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, τόμος πρώτος 1990 και τόμος δεύτερος 1999..

Λουγιουλτζής, Χρήστος: *35 χρόνια Κρατικών Θεάτρον Βορείου Ελλάδος*, Αθήνα, Ήβος, 1999.

Λούχλου Δ. – Μπαχαριάν Α: *Η Σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Αθήνα, Άποψη, 1985.

Λουζενίδη-Εμμανουήλ, Ελένη (editor) : *Έλληνες σκηνογράφοι - ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα* [katalog ke stejnojmenné výstavě], Αθήνα, έκδοση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Υπουργείου Πολιτισμού, 1999.

Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη: *Ενδυματολογία*, in: *Μουσική-Χορός-Θέατρο-Κινηματογράφος* (28ος τόμος της Εκπαιδευτικής Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας), Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 127-134.

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη: *Το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των ελληνικών σκηνογράφων και ενδυματολόγων*, in: Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη (editor) : *Έλληνες σκηνογράφοι - ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα* [katalog ke stejnojmenné výstavě], Αθήνα, έκδοση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Υπουργείου Πολιτισμού, 1999.

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη: *Σκηνογραφία*, in: *Μουσική-Χορός-Θέατρο-Κινηματογράφος* (28ος τόμος της Εκπαιδευτικής Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας), Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 365-372.

Φωτόπουλος, Βασίλης: *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*, Αθήνα, Όμιλος Λάτση, 2000.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Αποκαλύψεις*, Αθήνα, 1989.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Η Ενδυματολογία στο Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1986.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Η Σκηνογραφία στο Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα, Έκδοση Εμπορικής Γράπεζας της Ελλάδος, 1987.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Μάσκες θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1980.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Σκηνικά – κοστούμια 1*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Σκηνικά – κοστούμια 2*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995.

Φωτόπουλος, Διονύσης: *Το Ένδυμα στην Αθήνα στο γύρισμα του 19^{ου} αι.*, Αθήνα, 1999.

Φωτόπουλος, Διονύσης, Δεληβόρριος, Άγγελος: *Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Μουσείο Απενάκη, Αθήνα, 1997.

critiky:

Brantley, Ben: *Daughter Feasting On Grief*, 27. 9. 1996, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9401E0DF143CF934A1575AC0A960958260&it=25.10.2007>].

Truckner, D. J. R. : *Theater in Review*, 13. 5. 1992, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E0CE0DD123AF930A25756C0A96495826> [cit. 25. 10. 2007].

Croyden, Margaret: *Mobilizing to Stage an Epic, Brutal Trojan War*, 17. 9. 2000, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D0CE2D71738F934A2575AC0A9669C8B63&sec=&spon=&pagewanted=1> [cit. 25. 10. 2007].

Goetsch, Sallie R.: *Aristophanes' Lysistrata*, <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V1N3/goetsch.html> [cit. 25. 10. 2007].

Henry, William A.: *Make Love, Not War*, 6. 9. 1993, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,979161,00.html?promoid=googlep> [cit. 25. 10. 2007].

Holden, Stephen: *Grand but Idle In Old Russia, A State of Denial*, 22. 2. 2002, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9503E7DB123EF931A15751C0A9649C8B63&sec=&spon=&pagewanted=1> [cit. 25. 10. 2007].

Horowitz, Arthur: *Tantalus*, in: Theatre Journal, roč. 53, 2001, č. 2.

Fisher, Philip: *Tantalus*, 2001, <http://www.britishtheatreguide.info/reviews/tantalus-rev.htm> [cit. 25. 10. 2007].

Fobey, Helene P.: *Tantalus*, in: American Journal of Philology, roč. 122, 2001, č. 3, s. 415-428.

Kelley, Laura C. : *Tantalus*, <http://www.aislesay.com/FTR-TANTALUS-2.html> [cit. 25. 10. 2007].

McDonald, Marianne: *A Classical Soap Opera for the Cultural Elite: Tantalus in Denver*, <http://www.bu.edu/arion/Volume8/8.3/McDonald83.pdf> [cit. 1. 11. 2007].

Madre: *Εντυπώσεις από την, κατά Stein, "Ηλέκτρα"*, 11. 8. 2007, <http://lexidia.pblogs.gr/2007/07/entypwseis-apo-thn-kata-stein-hlektra.html> [cit. 25. 10. 2007].

Walton, J. Michael: *Tantalus*, <http://www.didaskalia.net/issues/vol5no2/walton.html> [cit. 25. 10. 2007].

Veber, Bruce: *10 Hours of the Aegean, Masked and Mythic*, 23. 10. 2000, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C00E4DF1631F930A15753C1A9669C8B6> [cit. 20. 10. 2007].

anonim: *Η "Ηλέκτρα" τράβηξε*, in: Ελευθεροτυπία, 8. 7. 1996.

anonim: *Ορέστεια χωρίς αρχαιοπρέπεια*, in: Καθημερινή, 18. 11. 1993.

anonim: *Πυλάδης*, in: Ριζοσπάστης, 9. 6. 1992.

Θηναίος, Πέρσευς: *Οιδίππους Τύραννος*, in: Ημερησία, 20. 8. 1978.

- Αθηναίος, Πέρσευς: *Οιδίπους Τύραννος. Σαν θρύλος και σαν άνθρωπος*, in: Ελεύθερη Ώρα, 11. 7. 1982.
- Αθηναίος, Πέρσευς: *Η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλέους στην Επίδαυρο, Παῖσον, εἰ σθένεις, διπλήν*, in: Ημερησία, 14. 8. - 15. 8. - 17. 8. - 18. 8. - 19. 8. 1984.
- Αθηναίος, Πέρσευς: *Οιδίπους Τύραννος*, in: Ημερησία, 21. 7. 1987 a in: Ελεύθερη Ώρα, 26. 7. 1987.
- Αθηναίος, Πέρσευς: *Ο Πυλάδης προ των πυλών*, in: Ελεύθερος τύπος, 3. 6. 1992.
- Αθηναίος, Πέρσευς: *Πυλάδης*, in: Ημερησία, 9. 6. 1992.
- Αθηναίος, Πέρσευς: *Η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλέους στο Θέατρο της Επίδαυρο*, in: Ελεύθερη Ώρα, 10. 7. 1996.
- Αλεξίου, Μαριάνθη: *Ιφιγένεια εν μαμα*, in: Ταχυδρόμος, 27. 5. 1992.
- Ανδρεάδη, Γιάγκο: *Η "Ορέστεια" του Ανοιχτού Θεάτρου*, in: Μεσημερινή, 22. 11. 1993.
- Ζαροπούλου, Ελένη: *Κριτική θεάτρου*, in: Μεσημβρινή, 6. 8. 1982.
- Ζαροπούλου, Ελένη: *Οιδίπους Τύραννος*, in: Το Βήμα, 19. 7. 1987.
- Ζασιλοπούλου, Βιβη: *Αριστούργημα ο "Οιδίποδας" του Hall στην Επίδαυρο*, 7. 8. - 9. 8. 1996.
- Ζρεττού, Κάτια: *οι "Βάκχες" του Κουν έρχονται στην Αθήνα*, in: Απογευματινή, 26. 7. 1978.
- Ήριμπίνος, Τ.: *"Ορέστεια" του Αισχύλου*, in: Θεσσαλονίκη, 6. 8. 1982.
- Ήριμπίνος, Τ.: *Οιδίπους Τύραννος*, in: Εστία, 24. 7. 1987.
- Ήωργουσόπουλος, Κώστας: *Οιδίπους τύραννος - Ιππόλυτος*, in: Το Βήμα, 22. 7. 1973.
- Ήωργουσόπουλος, Κώστας: *Τα κουρέλια του Τήλεφον*, in: Το Βήμα, 18 - 19. 8. 1976, s. 4.
- Ήωργουσόπουλος, Κώστας: *Τό συναξάρι του θεού*, in: Το Βήμα, 24. 8. 1977, s. 4.
- Ήωργουσόπουλος, Κώστας: *Αριστοφανικά Β΄*, in: Το Βήμα, 14. 9. 1977.
- Ήωργουσόπουλος, Κώστας: *Οι φρυκτωρίες*, in: Το Βήμα, 20. 8. 1980, s. 4.
- Ήωργουσόπουλος, Κώστας: *Οι φρυκτωρίες*, in: Το Βήμα, 27. 8. 1980, s. 5.
- Ήωργουσόπουλος, Κώστας: *Ιδέες, "πατέντα" και νιοθεσία*, in: Το Βήμα, 14. 7. 1982.
- Ήωργουσόπουλος, Κώστας: *Η δεύτερη εκδοχή*, in: Το Βήμα, 11. 8. 1982.
- Ήωργουσόπουλος, Κώστας: *Κεντρόφυγη ροπή*, in: Τα Νέα, 17. 8. 1983, s. 2.

- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Μοντερνισμός με ήθος*, in: Τα Νέα, 16. 6. 1992.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: *Οιδίπους σε σμίκρυνση*, in: Τα Νέα, 9. 9. 1996.
- Δρομάζος, Στ. Ιω.: *Αριστοφάνη Αχαρνής*, in: Καθημερινή, 24. 7. 1976, s. 7.
- Δρομάζος, Στ. Ιω.: *Οιδίπους Τύραννος*, in: Καθημερινή, 22. 8. 1978.
- Δρομάζος, Στ. Ιω.: *Αισχύλου "Ορέστεια"*, in: Καθημερινή, 12. 8. 1980.
- Δρομάζος, Στ. Ιω.: *Σοφοκλή: Οιδίπους Τύραννος*, in: Καθημερινή, 8. 7. 1982.
- Θυμέλη: *Οιδίπους Τύραννος στην Επίδαυρο*, in: Ριζοσπάστης, 10. 7. 1982.
- Θυμέλη: *Ο "Πλούτος" κατά Ρονκόνι*, in: Ριζοσπάστης, 23. 8. 1985.
- Θωμαδάκη, Μαρίκα: *Οιδίπους Τύραννος*, in: Έβδομη, 19. 7. 1987.
- Ζ. Π.: *"Βάκχες": Συνταίριασμα του ονειρικού με το ρεαλιστικό στοιχείο*, in: Το Βήμα, 26. 7. 1978.
- Ζλάρης, Μπάμπης Δ.: *Αχαρνής*, in: Βραδινή, 28. 7. 1976, s. 4.
- Ζητητικός, Θόδωρος: *Ορέστεια*, in: Ταχυδρόμος, 11. 8. 1982.
- Ζητητικός, Θόδωρος: *Ο ρεαλισμός του Σοφοκλή*, in: Ελευθεροτυπία, 10. 8. 1984.
- Λιγνάδης, Τάσος: *Μια παράσταση δίλημμα*, in: Καθημερινή, 14. 8. 1983.
- Λιγνάδης, Τάσος: *Η κραυγή του πάθους στην "Ηλέκτρα" από το Θέατρο Τέχνης*, in: Καθημερινή, 8. 8. 1984.
- Λιγνάδης, Τάσος: *Επιδaurιών συνέχεια - Αντιγόνη στα αρχαία - Επιθεώρηση για...Ιάπωνες*, in: Επίκαιρα, 13. 8. 1987.
- Λογοθέτης, Ηρακλής: *Ορέστεια, Η υπαίθρια εκδοχή*, in: Αθηνόραμα, 10. 6. 1994.
- Μάνου, Ελευθερία: *"Βάκχες" Επίδαυρος Ευριπίδη*, in: Ελεύθερος Τύπος, 10. 9. 1991.
- Μαργάρης, Β.: *Συνάντηση με τον Οιδίποδα*, in: Αυγή, 12. 8. 1987.
- Μάτσας, Νέστορας: *Οιδίπους Τύραννος στην Επίδαυρο*, in: Η Βραδυνή, 13. 7. 1987.
- Μεϊντάνη, Μαρία: *Το ένδυμα στην Αθήνα: το γύρισμα του 19ου αιώνα*, 2. 3. 2005, <http://www.paroron.gr/article.asp?intID=110&intIDSub=33> [cit. 18. 10. 2007].
- Μοσχολάκης, Αντ.: *Εξοδος από τα καθιερωμένα*, in: Ελευθεροτυπία, 9. 7. 1982.
- Μπαγιατάκης, Σπύρος: *Απ' τις πιο ενδιαφέρουσες παραστάσεις*, in: Απογευματινή, 10. 8. 1984.

- Παγιατάκης, Σπύρος: *Τι άνθρωπος ήταν η Ηλέκτρα*;, in: Καθημερινή, 14. 7. 1996.
- Παγκουρελής, Βαίος: *"Πλούτος" φτωχός...*, in: Ελεύθερος Τύπος, 19. 8. 1985.
- Πολενάκης, Λεάνδρος: *Κλασικός Οιδίποδας με υπερκατασκευές*, in: Η Αυγή, 30. 7. 1987.
- Ραπανάκη, Καλλιόπη: *Οιδίποδας Τύραννος - Οιδίποδας επί Κωλώνω*, in: Νίκη, 12. 9. 1996.
- Σαρηγιάννης, Γιώργος: *Όλοι οι δρόμοι οδηγούν στον "Πλούτο"*, in: Τα Νέα, 19. 8. 1985.
- Σαρηγιάννης, Γιώργος Δ. Κ.: *Τετράωρη Ορέστεια με νέο βλέμμα*, in: Τα Νέα, 1. 4. 2003.
- Σινεταρ, Μίκλος: *Πρωτόγονες οι Βάκχες μου λέει ο Κούν*, in: Ελευθεροτυπία, 6. 8. 1977.
- Σώκου, Ροζίτα: *Συντηρητική η "Ηλέκτρα" της Κονιόρδου*, in: Απογευματινή, 8. 7. 1996.
- Γ.: *Οιδίπους Τύραννος*, in: Εστία, 8. 7. 1982.
- Γσιρμπίνος, Τώνης: *Απογοητευτικός ο "Οιδίπους" του "Εθνικού" στην Επίδαυρο*, in: Θεσσαλονίκη, 7. 7. 1982.
- Ρένεκ - Μικελίδης, Νίνος.: *Αχαρνής Αριστοφάνη*, in: Ελευθεροτυπία, 29. 7. 1976, s. 5.
- Ρένεκ - Μικελίδης, Νίνος: *Εγκλησα και τιμωρία*, in: Ελευθεροτυπία, 22. 8. 1980, s. 5.
- Ζείμαρας, Χρίστος: *Η Ηλέκτρα της εκδίκησης και του θανάτου*, in: Αυγή, 15. 8. 1984.
- Ζηρσιτίδης, Μήνας: *Μια βραδιά χωρίς βαρβαρότητες*, in: Έθνος, 19. 8. 1985.
- Ζηρσιτίδης, Μήνας: *Εικαστική παράσταση από βροχή*, in: Επικαιρότητα, 3. 9. 1991.
- Ζηρσιτίδης, Μήνας: *Μια άλλη "Ηλέκτρα" που δεν...*, in: Ελευθεροτυπία, 8. 7. 1996.
- Ψυρράκης, Βαγγέλης: *Ο κατά Ρονκόνη "Πλούτος"*, in: Μεσημερινή, 24. 8. 1985.

rozhovory:

- αγγελικόπουλος, Βασίλης: *Το σκηνικό μιας ολόκληρης ζωής* [rozhovor], 2005, <http://www.hridanos.gr/volume02/interview/index.php> [cit. 20. 10. 2007].
- αρφαρά, Κάτια: *Διονύσης Φωτόπουλος. "Εχω συνεργαστεί με πολλούς ατάλαντους"* [rozhovor], in: Το Βήμα, 16. 1. 2000, s. Z08.
- οροπούλου, Ελένη: *Διονύσης Φωτόπουλος* [rozhovor], in: *Οι Έλληνες του κόσμου*, Αθήνα, 1997, s. 166 – 168.
- εωργακοπούλου, Βένα: *Έχει χαθεί η χαρά του θέατρου* [rozhovor], in: Ελευθεροτυπία, 24. 2. 1991.

Μαραγκού, Μαρία: *Luca Ronconi: Δεν ήρθα να κάνω μάθημα* [rozhovor], in: Ελευθεροτυπία, 5. 8. 1985.

Μιχαλιτσιάνου, Άννα: *Κάρολος Κουν: Το αρχαίο θέατρο μυρίζει Ανατολή* [rozhovor], in: Ένα, 14. 8. 1984.

Μπόντζου, Κίτσα: *Με το αρχαίο δράμα βρίσκεται σε διαρκή αναζήτηση* [rozhovor], in: Ελευθεροτυπία, 5. 7. 1997.

Νάλας, Θανάσης: *Αφοί σκηνογράφοι* [rozhovor], in: Το Βήμα, 30. 11. 1997, s. 3-5.

Νοβερδού, Μύρτω: *Το θέατρο είναι κοροϊδία* [rozhovor], in: Το Βήμα, 18.12.2005. s. C03.

Νοβερδού, Μύρτω: *Διονύσης Φωτόπουλος. Ένας κοσμοπολίτης της τέχνης* [rozhovor], in: Το Βήμα, 16. 6. 2002, s. C03.

Χαρτουλάρη, Μικέλα, Σκοπελίτης, Στέλιος Β.: *Διονύσης Φωτόπουλος. Ποιος καλλιτέχνης δεν είναι αλαζόνας;* [rozhovor], in: Τα Νέα, 30. 10. 1999, s. R38.

Χατζιωάννου, Ελένη Δ.: *Διονύσης Φωτόπουλος: Δεν θέλω να προσποιηθώ τον προχωρημένο* [rozhovor], in: Τα Νέα, 4. 2. 2004, s. P24.

Video:

Aristofanés: *Bohatsví*, režie: Luca Ronconi, Národní divadlo, Epidauros, 1985. Videozáznam z divadelního představení v divadle v Epidauru z roku 1986, uloženo v archivu Divadelního muzea (ul. Akadimias 50, Atény).

Aischylos: *Oresteia*, režie: Giorgos Michailidis, Otevřené divadlo, Atény, 1993. Videozáznam z divadelního představení v Otevřeném divadle z 25. 5. 1993, uloženo v archivu Divadelního muzea (ul. Akadimias 50, Atény).

Σοφοκλές: *Élektra*, režie: Lydia Koniordou, Národní divadlo, Epidauros, 1996. Videozáznam z divadelního představení v divadle v Epidauru z 5. 7. 1996, uloženo v archivu Divadelního muzea (ul. Akadimias 50, Atény).

Σοφοκλές: *Oidipús král a Oidipús na Kolóně*, režie Sir Peter Hall, Royal National Theatre, Londýn, 1996. Videozáznam divadelního představení v divadle v Epidauru z 30. 8. 1996, uloženo v archivu Divadelního muzea (ul. Akadimias 50, Atény).

Σοφοκλές: *Oidipús král a Oidipús na Kolóně*, režie: Sotiris Hatzakis, Národní divadlo, Atény, 2002. Videozáznam divadelního představení v Národním divadle (Experimentální scéna) z 5. 3. 2002, uloženo v archivu Divadelního muzea (ul. Akadimias 50, Atény).

Seznam zobrazených fotografií

Obr. 1. Plakát k Prvním delfským slavnostem z roku 1927.

Obr. 2. Okeanovy dcery z inscenace Aischylovy tragédie *Spoutaný Prométheus*, První delfské slavnosti, 1927.

Obr. 3. Eleni Papadaki v roli Hekabé, 1943, Divadlo Héróda Attika.

Obr. 4. Plakát k inscenaci Aischylovy tragédie *Agamemnón*, Národní divadlo, 1932.

Obr. 5. Fotografie z inscenace *Peršané*, Národní divadlo, 1934, režie: Fotis Politis, scénografie: Kleovoulos Klonis, kostýmy: Antonis Fokas.

Obr. 6. Fotografie z inscenace *Spoutaný Prométheus*, První delfské slavnosti, 1927.

Obr. 7. Pantelis Zervos v inscenaci Lysistráty (Aristofanés: *Lysistráta*, Národní divadlo, 1957, režie: Alexis Solomos, kostýmy a scénografie: Giorgos Vakalo).

Obr. 8. Klonisova scénografie k inscenaci Alkéstis (Euripidés: *Alkéstis*, Národní divadlo, 1963, režie: Takis Mouzenidis, Scénografie Kleovoulos Klonis, kostýmy: Antonis Fokas).

Obr. 9. Fotografie z inscenace *Hippolytus* s Klonisovou scénografií (Euripidés: *Hippolytus*, Národní divadlo, 1954, režie: Dimitris Rondiris, scénografie: Kleovoulos Klonis, kostýmy: Antonis Fokas).

Obr. 10. Fotografie z inscenace *Vosy* (Aristofanés: *Vosy*, Národní divadlo, 1963, režie: Alexis Solomos, scénografie a kostýmy: Giorgos Vakalo).

Obr. 11. Návrh Nikolase Eggonopoula k inscenaci *Hippolytus* (Euripidés: *Hippolytus*, Státní divadlo severního Řecka, 1964).

Obr. 12. Dionisis Fotopoulos.

Obr. 13. Vasilis a Dionisis Fotopoulové s matkou na pláži v Kalamatě roku 1946.

Obr. 14. Dionisis Fotopoulos roku 1966.

Obr. 15. Karikatura Dionisise Fotopoula. Text na obrázku: "Scénografie - to bylo vše. Dionisis Fotopoulos roku 2043."

Obr. 16. Portrét Dionisise Fotopoula.

Obr. 17. Fotografie z inscenace *Filoktétes* (Sofoklés: *Filoktétes*, Umělecké divadlo, 1988, režie: Giorgos Lazanis, scénografie a kostýmy: Dionisis Fotopoulos).

Obr. 18. Výjev z vazy představující flyáckou frašku, Cheiron, Londýn, Britské muzeum.

Obr. 19. Fotografie z inscenace *Míru* (Aristofanés: *Mír*, režie Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidauros, 1977).

Obr. 20. Fotografie z inscenace *Jezdci* (Aristofanés: *Jezdci*, režie: Giorgos Lazanis, Umělecké divadlo, Atény a Epidauros, 1979).

Obr. 21. Fotografie z inscenace *Jezdci* (Aristofanés: *Jezdci*, režie: Alexis Solomos, scénografie a kostýmy: Giorgos Vakalo, Národní divadlo, 1968).

Obr. 22. Agave, fotografie z inscenace *Bakchantky* (Euripidés: *Bakchantky*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidauros, 1977).

Obr. 23. Teiresias, fotografie z inscenace *The Oidipus Plays* (Sofoklés: *Oidipús král* a *Oidipús na Kolóně*, režie: Sir Petr Hall, Royal National Theatre, Londýn a Epidauros, 1996).

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



asův kostým Klytaiméstry (Aischylos: *memnón*, Národní divadlo, 1965).



Fotopoulův kostým pro Okeanovy dcery (Aischylos: *Spoutaný Prométheus*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1983).



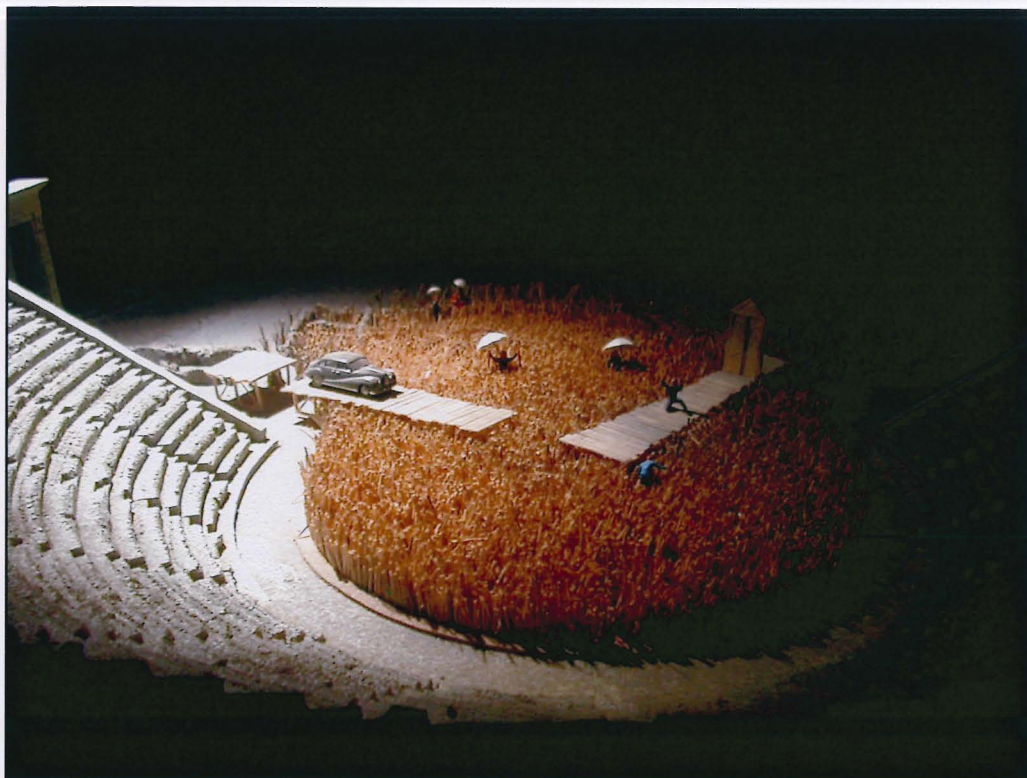
Fotopoulova maska Oidipa (Sofoklés: *Oidipús král* a *Oidipús na Kolóně*, režie: Sir Petr Hall, Royal National Theatre, Londýn a Epidaurus, 1996).



Sofoklés: *Oidipús král*, režie: Giorgos Michailidis, Národní divadlo, Epidaurus, 1987.



Sofoklés: *Oidipús král* a *Oidipús na Kolóně*, režie: Sir Petr Hall, Royal National Theatre, Londýn a Epidaurus, 1996.



Maketa scénografie k inscenaci *Bohatství* (Aristofanés: *Bohatství*, režie: Luca Ronconi, Národní divadlo, Epidaurus, 1985).



Euripidés: *Ifigénie v Tauridě*, režie: Yannis Houvardas, La MaMa E. T. C., New York, 1991.



Detail Oidipova kostýmu (Sofoklés: *Oidipús na Kolóně*, režie: Alexis Minotis, Národní divadlo, Epidauros. 1975).



Kostým Erinyí (Aischylos: *Oresteia*, režie: Giorgos Michailidis, Otevřené divadlo, Atény, 1993).



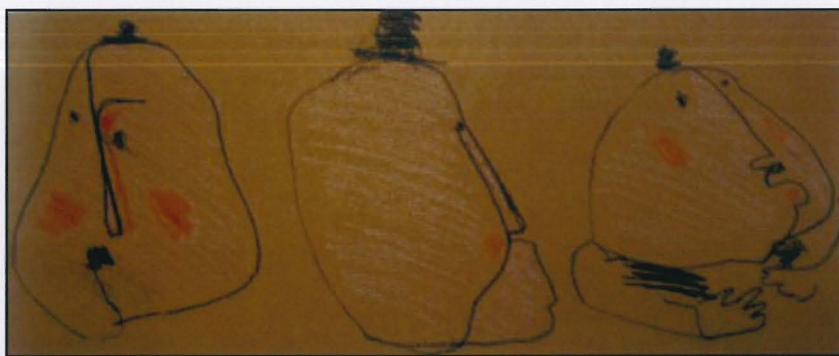
Kostým Velvyslanců (Aristofanés: *Acharňané*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidauros, 1976).



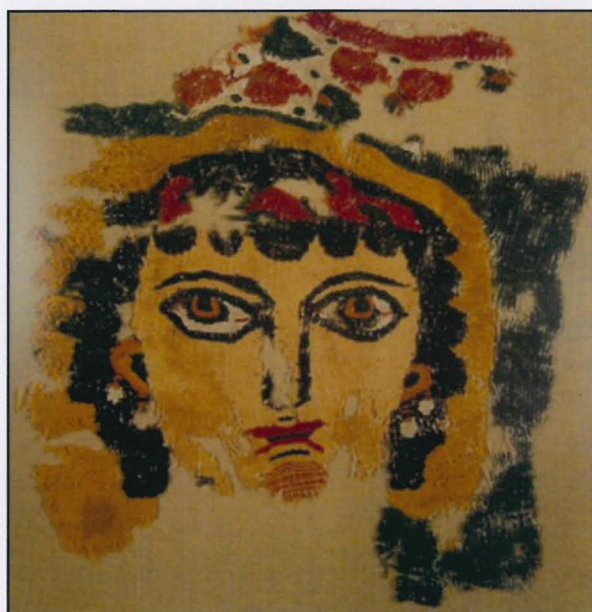
Sofokles: *Élektra*, režie: Lydia Koniordou, Národní divadlo, Epidauros, 1996.



Dionisis Fotopoulos nad maketou scénografie k inscenaci *Oidipús král* (Sofoklés: *Oidipús král*, režie: Giorgos Michailidis, Národní divadlo, Epidauros, 1987).



Skica k maskám Výrobců zbraní (Aristofanés: *Mír*, režie Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1977) .



Látka s portrétem ženy, která zřejmě představuje roční dobu. 3. - 4. století, Muzeum Benaki.



Látka s portrétem ženy, která se zkrášluje. 6. století, Muzeum Benaki.



Maska z inscenace (Aristofanés: *Mír*, režie Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1977).



Mramorový náhrobek s rodinným výjevem. 19. století, Muzeum Benaki.



Detail tkaniny představující slunce. 17. století, Muzeum Benaki.



Lamachos, fotografie z představení Aristofanés: *Acharňané*, režie: Karolos Koun, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1976).



Maska Míru (Aristofanés: *Jezdci*, režie: Giorgos Lazanis, Umělecké divadlo, Atény a Epidaurus, 1979).



Fotopoulův návrh kostýmu.



Priam, fotografie z představení (John Barton: *Tantalus*, režie: Sir Peter Hall, Edward Hall, Denver Center Theatre Company - Royal Shakespeare Company, Denver, 2000).



Fotografie z představení (Aischylos: *Oresteia*, režie: Giorgos Michailidis, Otevřené divadlo, Atény, 1993).